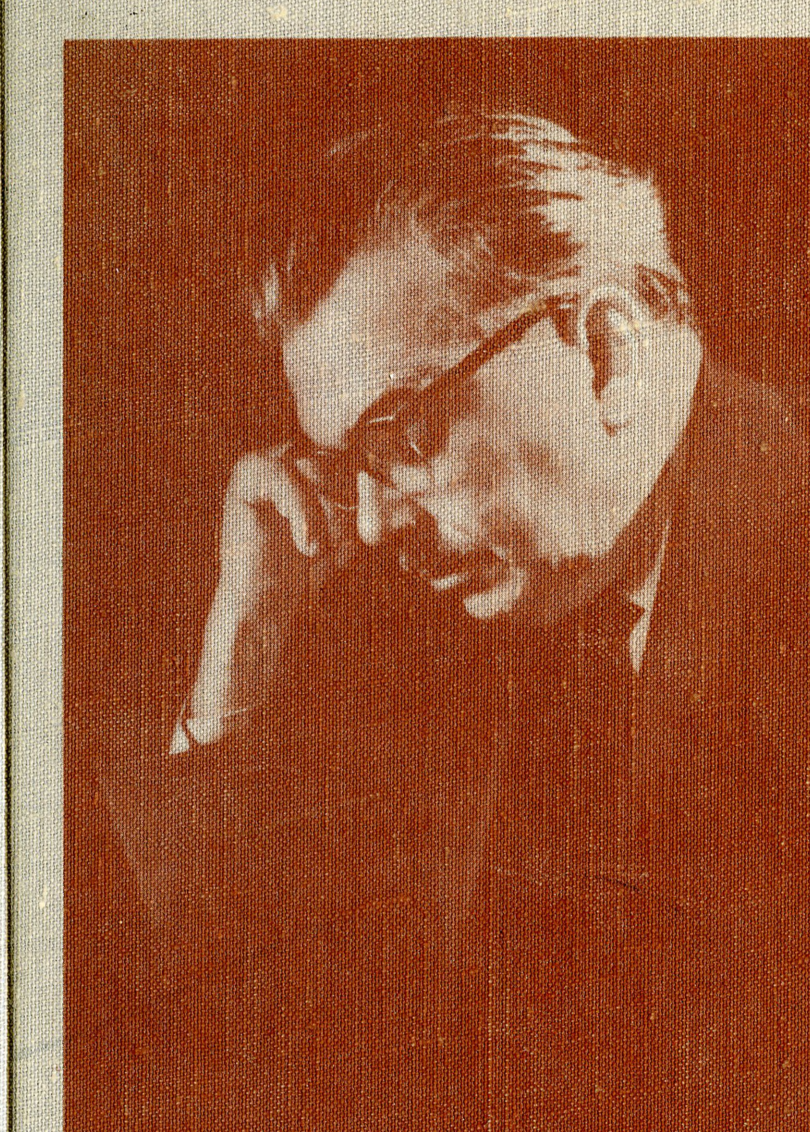
В. КОВАЛЕВ

ЭТЮДЫ О ЛЕОНИДЕ ЛЕОНОВЕ



ЭТЮДЫ
О ЛЕОНИДЕ
ЛЕОНОВЕ

ЭТЮДЫ О ЛЕОНИДЕ ЛЕОНОВЕ

Москва 1978

ВАЛЕНТИН КОВАЛЕВ

ЭТЮДЫ О ЛЕОНИДЕ ЛЕОНОВЕ

Р2
К56

Ковалев В. А.
К56 Этюды о Леониде Леонове. М. «Современник», 1978.
327 с. с ил.

В книге известного советского литературоведа, доктора филологических наук В. А. Ковалева рассматриваются основные проблемы творчества Леонида Леонова. Автор подробно анализирует ранние произведения писателя, роман «Вор» — в первой и второй редакциях. «Русский лес», повесть «Evgenia Ivanovna».

Второе издание «Этюдов о Леониде Леонове» значительно расширено, в книгу включены новые главы, материалы из интервью писателя, его беседы с автором, письма.

К $\frac{70202 - 085}{М106(03)-78}$ 253—78 Р2

ОТ АВТОРА

Включенные в книгу этюды написаны в разное время, между 1954 и 1976 годами. Они доработаны и «состыкованы» между собою, с тем чтобы читатель мог получить более или менее полное и цельное представление о выдающемся писателе, о его концепциях и художественном методе, о традициях и новаторстве в его творчестве, о современности художника и истолковании его произведений в критике. Отдельные этюды посвящены последним по времени произведениям — романам «Русский лес» и «Вор», повести «Evgenia Ivanovna».

Этюды объединяются размышлениями о новаторстве и историческом своеобразии советской литературы, ее действенной роли в духовной жизни современников, ее богатстве и мировом значении.

Во втором издании все этюды подверглись значительному усовершенствованию. Первые три этюда заменены другими, близкими по теме. Расширен раздел «заметок».

Использованы материалы бесед с Л. М. Леоновым и приведены фрагменты из леоновских писем. Цитаты даются по Собранию сочинений Леонида Леонова в десяти томах (1969—1972). Публикуются фотоснимки, сделанные во время посещения Леоновым в 1972 году Пушкинского дома.

ПУТЬ БОЛЬШОГО ПИСАТЕЛЯ

Леонид Максимович Леонов — ровесник века (родился 19/31 мая 1899 года). Он обрел свое гражданское совершеннолетие в первые годы революции на журналистском поприще в газетах Красной Армии.

Генералов песня спета.
Бьем барона прямо в лоб.
Знамя Красное Советов
Понесем за Перекоп,—

с таким леоновским призывом вышла газета 15-й дивизии Красной Армии в дни начавшегося в ноябре 1920 года наступления на войска генерала Врангеля в Крыму. После демобилизации (1922) Леонов становится писателем-профессионалом, пишет рассказы, повести («Бурыга», «Деревянная королева», «Конец мелкого человека», «Петушихинский пролом», 1922; «Записи Ковякина», 1923, и др.). Уже в них проявились черты яркого таланта: интерес к большим философским проблемам, нравственный аспект в изображении человека, редкий дар словесной живописи, сочетание драматизма сюжета с напряженным психологизмом, склонность к сложным композиционным решениям, удивительное богатство языка и многоцветие стилевой палитры. Критика сразу же отметила преемственную связь молодого писателя с национальными художественными традициями Достоевского, Л. Толстого, Гоголя, Горького.

Весьма своеобразной была точка наблюдения, избранная писателем: революционная современность как бы увидена глазами тех, кто оказался в стороне от главного потока новой жизни (крестьяне захолустной деревни, приказчик из провинциального городка, консервативная часть столичной интеллигенции), кто многое в ней не принимал и не понимал. Такой взгляд со стороны, «боковой» аспект представлялся писателю плодотворным, предохраняющим искусство от упрощенного, прямолиней-

ного подхода к сложным, противоречивым явлениям времени.

Писатель прослеживал судьбы и исследовал психологию маленького человека города в бурное время революционных потрясений и перемен, вникал в переживания и думы простого крестьянина на переломе эпох, остро обличал пошлость и отъединенность от живой жизни мещан, «мелких» людей, подчеркивая опасность их тлетворного влияния в пореволюционных буднях.

М. Горький подчеркнул, что молодой Леонов развивался стремительно, «прыжками»: каждое его новое произведение резко отличалось от предшествующего, открывало новые грани его таланта, поражало новизной материала, почерпнутого в жизни, оригинальной структурой и изобретательными стилевыми исканиями.

В 1924 году Леонов публикует большой роман «Барсуки». Как и другие романы начала 20-х годов, это произведение свидетельствовало о возрождении в русской литературе, после некоторой паузы, социально-реалистического романа; в нем раскрывался смысл совершившегося революционного переворота, запечатлены образы борцов за победу нового общественного строя, показаны острейшие конфликты первых лет революции.

«Барсуки» — это роман о крестьянстве, во многом сходный с «Тихим Доном» М. Шолохова: рисуя процесс утверждения деревни на пути революции, автор останавливает свое внимание на случаях трагического заблуждения и дезориентации, постигших некоторые слои крестьянства в годы ожесточенной гражданской войны. «Барсуками» назвал автор крестьян одной деревни, поднявшейся против своей же, народной власти. Они с трудом постигали резкие перемены в устоявшейся веками жизни, проявили растерянность перед сложностью социальной борьбы, стремились переждать, отсидеться в лесной глуши, в стороне от вихрей и бурь, пока взбудораженная жизнь вновь не «уляжется» в четкие, понятные для их сознания формы. Вожаком «барсуков» стал Семен Рахлеев — в прошлом крестьянин, который мечтал стать купцом в городе, но так и не достиг желанной цели. Стихийно-анархическое выступление крестьян он осмысливает как восстание «против города». В его душе живут и традиционное крестьянское недоверие к городу,

и горькое осознание своей неудачи «выйти в люди», и обида за мелкие несправедливости от местных представителей новой власти. Семену противостоит брат Павел, жизненный путь которого сложился иначе: отправившись, как и Семен, на заработки в город, он попал на фабрику, прошел там школу политической закалки. Ему-то и пришлось, в качестве командира советской воинской части, столкнуться с братом. Павел сумел быстро и притом мирными средствами ликвидировать мятеж. Для Павла «барсуки» — это не враги, это люди, временно сбившиеся с пути; он верит в то, что они скоро поймут ошибочность, бессмысленность своих действий. В образе Павла Леонов подчеркнул черты коммуниста, человека большой внутренней силы и убежденности, глубоко преданного народу. Герой суров и непреклонен к врагам революции, ему свойственна спокойная воля и неустрашимость, он умеет проникать в души людей, распознавать пружины событий, находить верные решения в сложной обстановке.

Автор «Барсуков» с большой любовью пишет о народе, о простых людях, с их здравым смыслом и смекалкой, юмором и метким языком, но он не идеализирует деревню, подчеркивает, что крестьянство нуждается в руководстве «старшего брата» — городского пролетариата, что предрассудки векового недоверия к городу еще очень сильны и много еще нужно приложить сил для их преодоления и приобщения деревни к современной культуре и строительству новой жизни.

Художественно исследуя революционные сдвиги в обществе, в жизни народа, в сознании людей, изображая черты духовного облика нового человека, Леонов тем самым разрабатывал основы нового метода — социалистического реализма.

Вскоре, в 1927 году, появился второй роман — «Вор». В нем рисуется не недавнее прошлое, как в «Барсуках», а живая современность — контрасты и противоречия мирной жизни после победы революции. Персонажи романа — обыватели московской окраины — разорившийся помещик, певица из кафе, женщина из кинобогемы, управляющий домом и др., а также мир уголовников. Не минуя социально-бытовых характеристик героев, автор сосредоточивается прежде всего на их психологии, образе мыслей и чувствований. Читатели восприняли «Вора» как

психологический роман. Вместе с тем в нем отражены философские и социально-этические проблемы, поставленные еще в «Барсуках» (человек и революция, возможность перевоспитания людей с индивидуалистической психологией в условиях революции, личность и общество, смысл человеческого счастья), и поэтому роман может быть точнее определен как философско-психологический, и в этом отношении автор «Вора» оказался очень близким к традициям Достоевского. Но нельзя было не заметить также сильного влияния Горького как в самом пытливом интересе автора к психологии людей, потерявших общественные связи, оторвавшихся от главного потока жизни, так и в широкой гуманистической программе, призывавшей человека быть активным в борьбе за лучшее будущее, отвергающей идеи страдания и долготерпения, как якобы единственные спасительные пути нравственного совершенствования человека. В этом отношении точка зрения Леонова отличалась от взгляда Достоевского.

Герой романа Дмитрий Векшин, в прошлом боец Красной Армии, лихой участник кавалерийских набегов и атак, не сумел понять новой экономической политики, ошибочно решил, что революция, допустившая в годы нэпа временное существование в городе и деревне буржуазных элементов, погибла, и в состоянии душевного упадка и депрессии опустился на дно, стал вором, оправдывая свое падение тем, что его бандитские действия направлены против спекулянтов и дельцов, врагов революции. Писатель прослеживает постепенное мучительное прозрение героя, осознание им гибельности антиобщественного пути, на который он встал.

Леонов сосредоточил внимание на негативных, противоречивых явлениях в современности, подчеркивая опасность возрастания мещанства в городе и буржуазно-кулацких элементов в деревне, и в этом смысле это был роман-предостережение, проникнутый тревогой за судьбы революции, за будущее страны.

Автор углубляется в душевные миры людей с неустроенной судьбой, с взвинченной, мятущейся психологией, замкнувшихся в узкой сфере личной жизни. Главный герой, вступивший в конфликт с современностью, несколько идеализируется. Леонов считал, что душевные переживания и судьбы людей, выбившихся из обычной жиз-

ненной колеи, представленных без «орнаментума», открытых в своей человеческой сути, могут для художника послужить хорошим экраном, отражающим очистительные процессы в душах современников, индикатором движения современника к будущей гармонии и полноте человеческого существования.

Роман «Вор» не вполне удовлетворил взыскательного автора и был позднее им сильно переработан. Изменения коснулись образов Векшина, Фирсова (литератор, непосредственно наблюдающий жизнь персонажей и пишущий о них свое произведение; получился как бы «роман в романе»), а также общей концепции. Векшин теперь дан резко отрицательно: участие в революции не сделало этого в прошлом рабочего паренька подлинно новым человеком, и возникло противоречие между человечностью целей, за которые он боролся, впрочем довольно анархически (он ударил саблей пленного белого офицера), и самолюбиво-холодноватым отношением к людям, с которыми он непосредственно соприкасался. Векшин — это тип человека, участвовавшего в революции стихийно. Он вор не только по своему позорному ремеслу, но и по натуре: он умел только брать от людей, но ничего им не давал. Усилена роль образа Фирсова, писателя умного, наблюдательного, но несколько субъективно воспринимающего факты, истолковывающего их зачастую «литературно». Раскрывая творческую лабораторию героя-литератора, Леонов сообщает многое и о собственном творческом опыте, излагает основы своей эстетики, и в этом особенная ценность второй редакции романа. Роман насыщен размышлениями о духовном мире современника, о путях преодоления условий, порождающих среди людей взаимное непонимание, отъединенность, бездуховное существование. В романе обосновывается углубленный интерес современников к проблеме человека, отстаиваются принципы доброты и доверия во взаимоотношениях людей.

Во второй половине 20-х годов Леонов написал ряд повестей и рассказов («Белая ночь», «Провинциальная история» и др.).

После появления «Вора» критика высказывала предположение, что художническое «амплуа» Леонова окончательно сложилось и от него можно ожидать лишь произведение в духе «Барсуков» и «Вора». Леонов, однако,

быстро опроверг эти предположения, создав роман «Соть» (1930). Это — социально-политический роман, посвященный, по словам автора, «истории столкновения наступающей новизны с российской архаикой, истории первой встречи машины с дремучими недрами». Соть — это название реки, текущей среди бескрайних северных лесов. В первобытную тишину врываются людские голоса, стук топора, шум машин: строится гигантский бумажный комбинат (бумага — основа культуры). Отсталый край индустриализуется, обновляется жизнь деревень, подрывается былое влияние монастыря, духовного хранителя идеологии и порядков старины. XX век сталкивается с XVI, и новое побеждает в напряженном труде строителей, в «веселом разгуле ломки» в деревне, в острой классовой борьбе с защитниками старого — кулаками, реакционным духовенством, вредителями-диверсантами. За рубежом роман был воспринят как повествование о первой пятилетке; в коммунистах Потемкине, Увадьеве, рядовых рабочих стройки и деревенских активистах по справедливости видели тех, кто успешно осуществлял планы социалистического строительства. Леонов показывал не только преобразование страны, общественных связей, но и перемены в душах людей.

За суровой внешностью коммуниста Увадьева кроется человеческая нежность, идеальный порыв: «Где-то там, на сияющем рубеже, под радугами завоеванного будущего он видел девочку, этот грубый солдат, ее звали Катей, ей было не больше десяти. Для нее и для ее счастья он шел на бой и муку, заставляя мучиться все вокруг себя. Она еще не родилась, но она не могла не прийти, так как для нее уже положены были беспримерные в прошлом жертвы». Счастье будущих поколений, утверждает писатель, завоевывается героическим трудом современников. Партийная позиция писателя нигде не выливается в отвлеченную тенденциозность, декларативность. Роман, по словам М. Горького, написан «симфонически стройно» и притом «вкуснейшим, крепким, ясным русским языком, именно—ясным, слова у Леонова светятся». М. Горький так охарактеризовал Леонова как художника слова: «Из неисчерпаемого богатства нашего языка Леонов искусно умеет отобрать именно те слова, изобразительность и звучность которых особенно магически убедительна, и в книгах его почти нет лишних слов. Мастер своего дела, он, почти никогда не рассказывая,

всегда изображает, пользуясь словом, как живописец краской».

В романе «Соть», как и в «Поднятой целине» М. Шолохова, особенно ярко показан Советский Союз и советские люди в тот решающий и героический момент истории, когда народ под руководством Коммунистической партии осуществлял в экономике и в общественных отношениях «вторую революцию» — реконструкцию промышленности на новейшей технической основе и преобразование сельского хозяйства на коллективных началах, когда формировалось и укреплялось морально-политическое единство советского общества.

Здесь уместно вспомнить редакционную статью «Правды» «Литература великой эпохи», напечатанную в апреле 1930 года, — в это время как раз завершалась журнальная публикация «Соти». Размышляя о том, как воспримет читатель будущего современную, проникнутую пафосом социалистического строительства литературу, «Правда» писала: «В ней будущий читатель неизменно будет чувствовать горячий напор, свежесть и непосредственность, ибо она в веках будет нести на себе живой отблеск нашей необыкновенной, исключительной по творчеству эпохи». Леоновская «Соть», запечатлевшая «самый образ и давление времени» периода первой пятилетки, ставшая примером активного вторжения большого художника в «текущую действительность», быть может, в первую очередь заслуживала именно такой характеристики.

«Соть» — одно из типичных произведений социалистического реализма. Утверждающий пафос романа сочетается с острой критичностью в отношении негативных явлений. Показ настоящего соединяется с раскрытием залогов и перспектив будущего. Бытописание и психологизм обогащены политически четким социально-классовым анализом событий.

Этими же качествами отличаются написанные в годы первой пятилетки повесть «Саранча» (1930; о противосаранчевой кампании в Туркмении) и роман «Скутаревский» (1933; герой романа — крупный ученый, профессор-физик). Сергей Скутаревский — русский ученый демократической ориентации, сразу же после победы Октября вставший на сторону народа. Он был принят Лениным, который поддержал его дерзновенные

планы разработки беспроводной передачи электроэнергии на большие расстояния. В романе показана деятельность ученых, взаимоотношения старшего и молодого поколений, раскрыты философские и нравственные искания героя. В образе Федора Скутаревского, брата героя, прослежен путь приобщения к революции художественной интеллигенции. Рисуя эту среду, автор едко высмеивает декадентские влияния в живописи и поэзии.

Произведения Леонова проникнуты гордостью советского писателя, славящего успехи Родины в промышленном и культурном строительстве, глубоко верящего в победу социализма и великое будущее Советского Союза.

Вслед за «Скутаревским», который можно определить как философский и социально-политический роман, была написана «Дорога на Океан» (1935). Это также современный роман. Основные события происходят в Москве и провинции, в среде научной и художественной интеллигенции, партийных работников, рабочих. Но рамками сегодняшнего дня и локальных явлений роман не ограничивается. Автор углубляется в близкое и более отдаленное прошлое, отыскивая давние исторические корни и истоки современных явлений и характеров, совершает — вместе с главным героем — воображаемые путешествия в будущее, то есть дает в едином сплаве современный роман с элементами романа исторического и научно-фантастического. Цель автора — философски осмыслить черты целой эпохи, показать современность в широком историческом охвате, в движении. Интересны главы о будущем: в них заключено авторское предвидение огромной роли космических исследований в жизни человечества, высказаны догадки о жестоком и опустошительном характере возможной новой мировой войны, о возникновении в будущем стран социалистического лагеря и т. д.

Как и в других романах Леонова, и здесь в центре — характеры и судьбы современников, их «маршрут жизни», сопоставляемый и связанный с маршрутом истории народа и страны, раскрытие идейно-нравственных идеалов людей, анализ сложных жизненных противоречий, столкновений людей разных культур и убеждений. Главный герой — коммунист Курилов — политический работник на железнодорожном транспорте, один из старейших

деятелей Коммунистической партии. Показан его богатый духовный мир, глобальная широта интересов; он характеризуется как «центральная натура» времени, лучший из лучших; к нему тянутся окружающие, он обладает громадной силой нравственного воздействия на людей, видит свою задачу в том, чтобы помогать молодым на пороге жизни, вовремя поддерживать растерявшихся перед сложностью бытия, возбуждать в людях «мечтательство» и интерес к деятельной жизни, укреплять в них лучшие качества. Это — большой человек, и в то же время он прост, быстро находит контакт с людьми, никогда не стремится ставить себя над ними.

Дорога на Океан — это метафора пути человечества к коммунизму. Представление о будущем соединяется в сознании Курилова с его мечтой о строительстве грандиозной трансъевропейско-азиатской магистрали — от Атлантики через СССР и Китай к Тихому океану. Мыслью об обществе будущего пронизана вся книга: в ней раскрываются идеалы эпохи; автор прослеживает процессы воспитания человека новой общественной формации; подчеркнута сложность и острота конфликтов — межгосударственных, социальных и внутренне-психологических — на пути к достижению великой цели — созданию коммунистического общества.

Выражению сложного жизненного и философского содержания романа служит и одновременное развитие различных, внутренне связанных сюжетных линий, и приемы повествовательной ретроспекции, и развертывание «потока сознания» персонажей, напряженных философских диалогов и психологических «поединков», и непосредственные лирико-публицистические вторжения автора в эпический рассказ.

Как и предшествующие романы, «Дорога на Океан» вызвала широкий интерес со стороны зарубежных читателей и критики. Книгу оценили как большой художественный синтез эпохи, сложную модель движущегося и меняющегося мира, талантливое выражение нравственных принципов и духовных идеалов русских, советских людей.

В период создания романов «Соть», «Скутаревский» и «Дорога на Океан» Леонов формулирует важнейшие положения своей эстетики. «Мы живем,— писал он,— в атмосфере, ионизированной передовыми идеями века... страна

наша сейчас — гигантская лаборатория, где куются — новая мораль, новые этические отношения и новая, социалистическая человечность». Подчеркивал он, что искусство «становится одним из самых важных орудий в деле ваяния нового человека». Неизмеримо расширился и изменился тематический диапазон современной литературы: она перестала быть «зеркалом домашней жизни отдельного персонажа... Слишком крепко сегодня все личное связано с общественным». «Самый фон романа выходит из комнаты в цехи, в клубы, в лаборатории, на улицу». Внутренний мир современника можно раскрыть, лишь показав его деятельность в сфере труда, через его профессию, которая является «социальным приводом» от личности к эпохе. Леонов считает необходимым для писателя смело исследовать остро конфликтные ситуации, противоречивые явления жизни, выступать по самым насущным нерешенным проблемам современности. В центре внимания писателя должен быть современник, его духовные качества. Философичность и психологизм — отличительные черты прозы Леонова.

С большой силой подчеркнул Леонов в произведениях 30-х годов героизм и самоотверженность советских людей, живших длительное время в условиях международной изоляции, вынужденных к трудному самоограничению во имя осуществления всечеловеческого идеала справедливого общества, создания оплота свободы и независимости всех народов планеты.

«Дорогой на Океан» завершается цикл предвоенных романов Леонова. Почти целое десятилетие писатель посвятит драматургии. Критика будет писать о возникновении «театра Леонова» как своеобразного явления советской драматургии.

Уже в конце 20-х и начале 30-х годов Леонов создает яркие сценические интерпретации на основе своей прозы («Барсуки», 1927; «Скутаревский», 1933; и др.). Затем создаются в 30—40-е годы и ставятся на сценах многих театров самостоятельные драматургические произведения — «Половчанские сады» (1937), «Волк» (1938), «Метель» (1940), «Обыкновенный человек» (1941), «Нашествие» (1942), «Лёнушка» (1943) и «Золотая карета» (1946). От эпического повествования в своих романах Леонов переходит к диалогической контроверзе о современном мире накануне и в годы второй мировой

войны — времени гигантской конфронтации сил империалистической реакции и первой страны социализма, переросшей в начале 40-х годов во всеобщую освободительную войну миролюбивых народов против фашизма. Пьесы отразили все напряжение, предгрозовую атмосферу предвоенных лет, весь накал схваток на полях сражений, первые послевоенные раздумья современника над итогами военных испытаний, над тем, как много надо сделать, чтобы завоеванная дорогой ценой победа превратилась в длительную эпоху мира. Особенно широкой известностью пользовались «Нашествие» (о борьбе советских людей с немецкими фашистами во временно оккупированных районах СССР) и «Золотая карета» (о жизни людей советского города после изгнания фашистских захватчиков), вошедшие в 40—60-е годы в репертуар многих театров Франции, Англии, Чехословакии, Югославии, Польши, Болгарии и других стран. В пьесах Леонова продолжена традиция Островского, Чехова и Горького.

В годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы Леонов часто выступает как публицист и литературный критик. Широкий отклик за рубежом вызвало его обращение «К американскому другу» (1942) — напоминание об ответственности всех стран и народов за судьбы человечества, о необходимости совместных активных военных действий союзников против гитлеровской Германии.

В 1944 году вышла повесть «Взятие Великошумска» — о наступательных действиях советских войск в последний период войны. В этом небольшом произведении, близком по своему содержанию и характеру обрисовки рядовых воинов Советской Армии к роману Шолохова «Они сражались за Родину», «крупным планом» показаны герои войны — советские солдаты, офицеры и генералы, живо и со знанием дела описаны действия танковых войск (Леонову даже предлагали присвоить звание военного инженера танковых войск!).

В послевоенные десятилетия Леонов вновь вернулся к прозе: в 50-е годы вышел многоплановый эпический и философский роман «Русский лес» (1953) и упомянутая выше вторая редакция «Вора» (1959). Продолжена и публицистическая деятельность («В защиту друга» — об охране лесов, природы; «Талант и труд» — о творче-

ском труде писателя; юбилейные речи «Венок А. М. Горькому», «Слово о Толстом» и др.). Во время зарубежных поездок Леонов дал большое число интервью (в Чехословакии, Югославии, ГДР, Болгарии, США и других странах).

Первое крупное произведение послевоенных лет — роман «Русский лес» (удостоен Ленинской премии) — по структуре близко к «Дороге на Океан»: в нем соединено повествование о современности — о годах Великой Отечественной войны — с обширными ретроспекциями, в результате чего у читателя создается представление о целой эпохе в истории страны и народа. Если в «Дороге на Океан» автор прослеживал движение страны к революции и далее — к осуществлению гуманистических идеалов социализма, анализировал сложные процессы становления нового, социалистического человека, то в «Русском лесе» характеризуются духовные качества современника, раскрыта глубина его патриотических чувств, объясняющих силу народа и государства, выдержавших испытания самой крупной в истории войны и способных на решение больших созидательных задач (об этом Леонов уже начал разговор в своей первой послевоенной пьесе — «Золотой карете»). Леонов подчеркнул то обстоятельство, что эти качества русские, советские люди проявили, преодолевая большие внутренние трудности и противоречия (прямое противодействие классовых врагов, идеологические диверсии и др.). Один из характерных конфликтов, тесно связанный с идеологической борьбой 20—40-х годов, раскрыт писателем во взаимоотношениях двух центральных фигур романа — профессоров-лесоводов Вихрова и Грацианского.

В романе показан конфликт между учеными различной идейной и научной ориентации: один, озабоченный защитой природы, придерживается принципа постоянства лесопользования, другой отрицает этот принцип, считая, что он ограничивает возможности использования лесных богатств для нужд социалистического строительства. Но за этим спором персонажей кроется многое другое: преданность лесу, патриотизм, подлинная забота о народных интересах, о будущем страны — одного и равнодушие к судьбам родины, интересам народа — другого; гуманизм, человечность — и индивидуализм, нелюбовь к людям, забвение нравственного долга

перед родиной и человечеством; творческий дух, мужество и прямота в отстаивании своих принципов — и духовная импотенция, злобное завистничество, изощренные способы дискредитации людей; исторический оптимизм, душевная сила и крепость — и упадочническая философия, жалкое существование одиночки и отщепенца. Есть в облике Грацианского что-то родственное горьковскому Климу Самгину; в нем как бы дан вариант судьбы Самгина в новом мире. В русском языке появился новый термин «грацианщина».

Вихров — это человек больших идей, богатого духовного мира, упорный в достижении благородной цели защиты природы и умножения богатств родной страны, творческий деятель большого масштаба. Он все время в контактах с народом, и по мере того как читателю открывается жизненный путь и подвиг героя, все шире развертывается панорама народной жизни нашей эпохи. Подобно героям М. Горького, Вихров, размышляя о своем призвании, о новой социалистической эпохе, стремится прояснить для себя, «какова его человеческая должность в ней», и с последовательностью идет в избранном направлении.

Образ леса, покрывающего пространства гигантской страны, проходит через весь роман. Русский лес — это символ народа, его неисчислимых сил, его жизнеспособности, красоты; это — источник и носитель жизни, природная среда, дающая особое выражение и колорит стране. С темой леса связана в романе авторская философия природы, его концепция по экологическим проблемам, ставшим ныне глобальными. Уже в одном этом непреходящая актуальность романа.

Много других тем и проблем связано с основным социально-психологическим и философским содержанием романа: героизм советских людей в Великой Отечественной войне; духовное формирование молодежи в обстоятельствах военных лет, в условиях острой идеологической борьбы (образ Поли Вихровой); тема науки и деятельности ученых; обличение человеконенавистнической сущности фашизма и другие.

В романе «Русский лес» слились воедино искусство романиста с мастерством драматурга,— не случайно появилось несколько инсценировок этого произведения.

Интересен этот роман и по своему научному содержанию: проблемы леса поставлены с таким знанием лесоводства и — шире — ботаники, что специалисты черпают у Леонова аргументы для обоснования прогрессивных лесоводственных идей и даже находят практические указания по улучшению лесного дела в стране. А изложены эти проблемы опытным эссеистом и публицистом, и поэтому страницы, посвященные русскому лесу, читаются с неослабевающим интересом. Вообще надо отметить, что именно в этом романе с наибольшей полнотой отразилась личность писателя, его обширная эрудиция в самых различных областях современной жизни и истории, его страстный темперамент борца, активного общественного деятеля, его широкий, поистине глобальный кругозор, умение связать разговор о конкретных проблемах Советского Союза с общими стремлениями всего человечества, его русская сердечность и бесстрашная искренность, его непримиримость к злу и неиссякаемый оптимизм, доброта, любовь ко всему живому, вера в победу света над тьмой.

Переработка «Вора» не осталась одиночным явлением в творческой биографии писателя: в 50—60-е годы несколько доработаны пьесы «Метель» и «Золотая карета». В новой редакции они, как и «Нашествие» и «Обыкновенный человек», вошли в репертуар многих советских и зарубежных театров.

Появились два новых произведения «среднего» жанра — киноповесть «Бегство мистера Мак-Кинли» (1960) и повесть «Evgenia Ivanovna» (1963). Первая написана после ряда зарубежных поездок и представляет собою темпераментное выступление, с чертами памфлета, в защиту мира, против поджигателей новой войны; автор зовет простого человека Запада не уходить от трудных проблем современности, искать их решения теперь же и вокруг себя. Вторая повесть, начатая еще в предвоенные годы и завершенная лишь в последнее время, рисует судьбу русской женщины в эмиграции (действие происходит в 1923 году), выражая патриотическую мысль автора, убежденного, что вне родины, в изоляции от нее человек духовно оскудевает и гибнет.

В течение нескольких десятилетий писатель работает над новым романом, ни названия, ни темы которого мы пока не знаем. По отрывочным сведениям в

интервью писателя можно предположить, что это будет большой роман с широким охватом исторических событий, актуальный по своей проблематике, философский по содержанию. Отрывок из романа был опубликован в 1974 году в журнале «Наука и жизнь»: в художественном ключе в нем смело начертана оригинальная модель вселенной (космогонический аспект).

Леонов не только литератор, но и видный общественный деятель, неоднократно избирался депутатом Верховного Совета СССР, постоянно участвует в движении сторонников мира, в деятельности Союза писателей.

Как всякий крупный художник, Леонов национально своеобразен, и эта его самобытность чувствуется и в самой ориентации на художественный реализм, на творчество Достоевского, Льва Толстого, Гоголя, Чехова, Горького, и в его верности принципам народности и гражданственности русской классики, пафосу бесстрашного национального самопознания, и в характере восприятия и вживания в события истории родной страны, в самой любви к России и глубоком понимании национального характера русского человека, в неподражаемой оригинальности и богатстве языка. Книги Леонова — прекрасный источник для познания русского народа в современную эпоху, его героических дел, присущего ему глубокого интернационализма. Горький сказал о молодом Леонове, что в нем «предчувствуется большой русский писатель, очень большой». Мы теперь в полной мере можем оценить, насколько горьковские слова оказались пророческими и глубоко оправданными. Мы сейчас воспринимаем Леонова как великого писателя земли русской.

Творческий метод и манера Леонова весьма своеобразны, во многом отличны, например, от метода и манеры другого крупнейшего советского писателя — Шолохова. Леонов и Шолохов продолжили наиболее полно и талантливо две основные тенденции в русском классическом реализме — тенденции «рефлективного» отражения главных событий времени в психологии и типе мышления современников (Достоевский) и тенденции эпической полноты непосредственного изображения событий и людей в их социально-бытовой конкретности. Леонов и Шолохов создали самые выдающиеся образцы

советской философско-психологической и эпической прозы. В их произведениях раскрыты и показаны главные поворотные этапы национальной и мировой истории XX века.

Рисуя образ времени и образы современников, Леонов сосредоточивает внимание не столько на раскрытии их действий в сфере практической деятельности, труда, сколько на глубинном анализе образа мыслей, психологии и самой «рефлексологии» человека-строителя, на обнаружении его творческого потенциала. Оттого реализм Леонова соблазнительно назвать психологическим реализмом, а самого писателя — «советским Достоевским». Как и Достоевский, Леонов, не замыкаясь рамками психологического анализа, постоянно держит под обзором крупнейшие социальные проблемы эпохи и открывает читателю общечеловеческие и национальные аспекты рассматриваемых явлений. Правда, это отнюдь не означает, что Леонов повторяет Достоевского.

Леонов — художник-новатор. Он стремится найти свои особенные решения проблем художественного выражения исторического времени, включения в строгое и точное реалистическое описание романтического элемента, акцентировки философских идей посредством сложных композиционных решений, внедрения во все части структуры произведения символизации и подтекста. Оттого у некоторых критиков возникает даже соблазн определить леоновский реализм как «символический реализм».

Индивидуальное своеобразие творчества Леонова является выражением одной из важнейших закономерностей развития реализма XX века, стремящегося к глубочайшей научности социального и психологического анализа, концентрированности и целесообразной фокусировке явлений в целях их наиточнейшего изучения, «прощупывания» и обнажения сути явлений посредством неожиданных и в то же время внутренне оправданных сопоставлений явлений и характеров.

Леонов оказал большое влияние на советскую и зарубежную прозу и драматургию как своим художественным мастерством, так и разработанной им философской и нравственной проблематикой, поисками эстетического выражения принципов социалисти-

ческого гуманизма, партийности народного художника.

Удивительно богато и многообразно творчество Леонова. И вместе с тем в основе разноплановых и разностильных произведений писателя лежит определенная художественная система и последовательно углубляющиеся автором концепции современного мира, определенный круг больших социальных и философских проблем человеческого бытия, определенный угол наблюдения и изучения событий и характеров XX века.

В критике произведения Л. Леонова сопоставляются с зарубежной литературой XX века в аспектах жанра философского романа (Т. Манн), методов лаконичного раскрытия в диалоге сознания и эмоций героя (Э. Хемингуэй), разработки категории трагического в современном искусстве, применения приемов выражения «потока сознания» героев, усложнения приемов композиционной структуры в целях углубления эстетической «емкости» произведения.

Творчество Леонова имеет всемирное значение. Созданные Леоновым образы Скутаревского, Курилова, Вихрова, Федора Таланова, Векшина, Евгении Ивановны, Грацианского, Чикилева — сопоставимые с крупнейшими типами русской и мировой классической литературы — дают яркое представление о людях нашей страны и о сложных процессах ее внутреннего развития. Рассмотренные им социальные и нравственно-философские проблемы находят отклик в сердцах и мыслях читателей всех континентов.

Сейчас Леонид Максимович находится в том возрасте, который он сам так выразительно обрисовал в одном приветствии писателю старшего поколения:

«Оказывается, что это совсем, совсем не страшно — вступление в новую, уже вторую полосу жизни с ее предельно сухим и прозрачным воздухом зрелости, с ее ясными, безмиражными горизонтами. При разумном использовании первой половины для накопления духовного и профессионального опыта именно эта достигнутая, наконец, торжественная долина с кромкой снежных вершин впереди нередко дарит нам наиболее значительные наши открытия и достиже-

ния. Воистину благословенно пребывание наше под этим добрым старым солнцем, потому что каждая цифра на циферблате дня содержит неповторимые и недоступные другим фазам хмель и мед, мудрость и очарование».

Что можно добавить к этим леоновским словам?!

1975

СОВРЕМЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

LEONID LEONOV

12

sabrana dela

Kultura

Творческий путь Леонова, неповторимо индивидуальный, прочертил вместе с тем общее движение литературы нового мира, ее главные этапы и типологические тенденции. Сама долговременность художнической деятельности Леонова стала знаменательным фактом, подчеркнувшим преемственность и принципиальную последовательность в развитии советского искусства.

Когда-то, в 20-е и 30-е годы, многие критики строго отграничивали крупнейшие произведения Леонова от главной линии развития советской литературы. Но время шло, и мы теперь ясно видим всю узость и тенденциозность иных критических суждений, и не только потому, что замечаем в них фактические неточности и ощущаем отражение групповых пристрастий той далекой поры, но и потому, что имеем ныне возможность увидеть явления на расстоянии, заметить родственное в том, что прежде казалось разнородным.

Поразительны внутреннее единство и логичность леоновского творчества, многогранного, многоаспектного и на первый взгляд разнохарактерного.

Может даже показаться, что, например, романы 20-х годов «Барсуки», «Вор» и «Соть» (1930) написаны рукою разных художников: так отличаются они друг от друга по принципам композиции, характеру эпичности и способу выражения авторского лиризма, по «структуре стиля» (выражение Леонова), по знанию стихий русского языка, различных сфер национального бытия. Но в действительности здесь постепенно и по-разному раскрывались духовные богатства одного и того же художника, последовательно реализовалась его творческая программа на долгие годы, проявлялась его ищущая мысль, его обогащающийся жизненный опыт, его знания человека, народа, общества.

Стало ясно, что эти три романа — три звена более обширного целого, что все их различия и своеобразия охватываются некоей общей концепцией писателя, что в их

создании и последовательности есть своя отчетливая закономерность.

Нам, людям 70-х годов, дано увидеть всю «систему координат», идейно-художественную концепцию Леонова во всей ее масштабности, сложности, значительности.

Иногда многогранность леоновского творчества объясняется в критике главным образом тем, что писатель, дескать, все время «растет» и «развивается», непрерывно преодолевая свои «ошибки» и исправляя свои «несовершенства». Конечно, все живое растет и развивается, тем более все талантливое в литературе и искусстве, и этот рост предполагает и исправление неточностей и неустанное совершенствование. Но главное, основное в творчестве настоящего, большого художника должно быть несомненным, устойчиво сохраняться, как сохраняется сущность растения на всех стадиях его произрастания — от проклюнувшегося зерна до робкого ростка, от молодых побегов до могучего дерева. Странно было бы представлять творческий рост писателя как неустанное отрицание ранее созданного, как перманентный пересмотр творческих принципов, как безоглядную перемену ориентаций и углов зрения. Если бы дело обстояло именно так, не было бы в нашей литературе такого цельного писателя, такого оригинального художника, как Леонид Леонов.

Вступив после Октября на новый путь развития, русская литература сохраняла преемственные связи с классической литературой XIX века во всем ее богатстве, со всеми многообразными «градациями реализма» (Луначарский). В культурной жизни освобожденного народа нашли продолжение великие национальные художественные традиции, отмеченные большой самобытностью и неповторимым своеобразием. Творчество Леонова, как и других русских писателей, ярко подтверждает это. Нельзя, говоря о Леонове, не говорить о России и о русском народе. Некоторые критики порою забывают об этом, создавая схемы, лишенные национально-исторической конкретности и определенности, тогда как, говоря о революции, о социальной истории, вовсе не следует исключать понятия национального. Понятия «национальная стихия», «национальный дух», с их точки зрения, так сказать, необязательны в разговоре о творчестве Леонова. А между тем как раз о Леонове Горький — всем помнится — писал как о «страшно русском» художнике. Объясняют, что Леонов, дескать, брал материал

не во «вневременных» сферах национального, «но на широких полях революционных преобразований народной жизни». Национальное, таким образом, противопоставляется социальному, его своеобразие представляется как бы несущественным в творчестве писателя. При этом забывается, что история, судьба России, русского народа в двадцатом веке неотделимы от социалистической революции, от деятельности Коммунистической партии, от судьбы всех национальных республик, образующих великий Советский Союз.

Вопрос о национальном в искусстве, о роли искусства в жизни нации Леонов затронул в одной из бесед с болгарскими писателями в 1970 году. Говоря о том, как важно «чувство локтя», связывающее наших современников, писатель добавил, что необходимо также «владение этим же чувством локтя по вертикальной, восходящей линии, чтобы ощутить близость, родственные связи с теми, кто жил в стране до нас, и теми, кто придет после нас». Речь идет об ощущении, словно «предки глядят на наше поколение, смотрят на то, как мы идем вперед, и говорят между собою о том, что думают о нас. Именно в близости с теми, кто создавал страну, кто дал то, что мы имеем,— подчеркивал Леонов,— содержится возможность для нации жить и смотреть вперед. Я считаю: блажен тот писатель, кто чувствует на себе этот взыскательный взгляд».

Вопрос о национальном в искусстве сливается у Леонова с вопросом о народности искусства, о родине, которая вдохновляет художника. В одном интервью Леонов так связывает эти два аспекта: «Человек живет, чтобы создавать ценности... Если человек ничего не созидает, если делает что-то меньше и хуже, чем может,— он просто обкрадывает себя, его существование никчемно. Всегда нужно думать об исторической преемственности — об этой длинной, тянущейся через века, цепи отплаты за добро, которое оказано тебе, когда ты был еще не оперившимся птенцом. Я думаю, что тому, кто работает кое-как, не стоит произносить слово «народ». Как может человек не замечать на себе пристального и прозорливого взгляда, благословляющего на добрые, красивые дела! Да неужто не было у него в роду старой крестьянской женщины со сведенными от работы пальцами? Неужто не помнит он своей старой бабки, не видел крестьянок, молча провожавших нас в горькие дни отступления?..

И неужто способен он забыть вот об этом народе, о его судьбе?.. Чувствовать на себе благословляющий взгляд — это не только обязанность, но и великая радость. Она оберегает от дурных поступков, дает силы для большого труда, вселяет в душу творческую удаль. Может ли писатель жить без этого! Ведь писатель — это не просто человек с чернильницей... Писатель — человек с совестью»[1].

С вопросом о народности тесно связан вопрос о партийности литературы. В редакционной статье «Правды», опубликованной к 60-летию со дня рождения писателя, великолепно подчеркнуто своеобразие выражения принципа партийности в произведениях Леонова: «В его произведениях всегда развертывается борьба противоположных мировоззрений, жизненных позиций и всегда решается вопрос: в чем заключается истинная народность, какая моральная позиция является народной позицией, защищающей единственную правду на земле?» Сам Леонов в преддверии одного из съездов писателей говорил: «Нам, писателям, надо думать сегодня о главном: каков вес литературы в народном сознании, что она сделала для оформления народной мысли?»

Народность и партийность леоновского творчества выражены в образах передовых людей, запечатленных художником, во всепроникающем стремлении художника к правде, как бы ни была она порою горька, в упорных раздумьях о будущем — близком и более отдаленном, в глубоком осмыслении времени и его закономерностей, в масштабном художественном осознании передовой философии эпохи и формирующегося нового мира, к которому идет человечество,— мира коммунизма.

Оно очень современно, леоновское искусство. И не только по пафосу, социальной устремленности, тесной связи с идейной жизнью народа, но и по самому образу художественного мышления, по самому стилю.

Если в 20-е годы у Леонова преобладали творческие задачи, так сказать, «тактического» масштаба (например, человек в обстановке нэповских будней, социально-классовые противоречия первых лет революции), то с начала 30-х годов, продолжая активно вторгаться в текущую действительность, писатель все больше акцентирует стратегические задачи, большие, эпохальные проблемы, касающиеся настоящего и будущего (путь человечества к коммунизму; человек и природа; задачи «гуманистического воспитания личности»; добро и зло в их схватке

на всех уровнях и т. д.). И читатель прекрасно понимает смысл и целевое назначение леоновских художественных синтезов, всегда проникнутых глубокой мыслью, насыщенных несравненным знанием души, психологии человека, тех внутренних битв, которые, не утихая, идут в сфере сознания, эмоции и подсознания людей. Избранный действительным членом Академии наук СССР по специальности «литературоведение», Леонов вместе с тем является поистине академиком в науке *человековедения, народоведения* и, если можно так выразиться, *человечествоведения.*

Леонов последовательно соединяет логику и метод современной науки с логикой и методом литературы. Уже в «Воре» для изучения «молекулярных» процессов психической жизни он использовал данные психологии 20-х годов, в частности, для тонкого художественного анализа психики и поведения личности, склонной к анархическому индивидуализму. В «Соти» Леонов смело сблизил эстетические, нравственные и социально-политические проблемы с вопросами экономики, хозяйственных планов, показав, как именно, в каком направлении в процессах индустриального вооружения страны меняются люди; деятельность на социалистической новостройке осознается участниками ее как борьба за человеческое счастье, за реализацию идеалов добра и красоты. Неожиданно обратившись к такой сложной дисциплине, как современная физика, к увлекательным проблемам передачи электроэнергии без проводов, которые наукой и поныне еще не решены, писатель поставил в центр эстетического изучения профессиональные драматические переживания современного ученого, открыв новую область человеческого бытия для приложения творческих сил художников. А как удивительно соразмерно, без уклона в техницизм, применено автором «Дороги на Океан» и «Взятия Великошумска» знание железнодорожного и военно-инженерного дела, как умело автор делает область материальной культуры ареной эстетического выявления качеств и потенций людей нашего времени! Достаточно вспомнить о «Русском лесе», о том, как в этом романе отразились знания Леонова — ботаника, знатока лесов и вообще всей проблемы «человек и природа» во всей ее сложности!

Но что характерно для Леонова — специальные научные знания нужны ему не просто для популяризации

той или иной отрасли научного творчества и не столько для того, чтобы раскрыть поэзию той или иной профессии, но и для того, чтобы через профессию (приводной ремень, связывающий человека с обществом, по определению Леонова) точнее оценить нравственные качества персонажа, особенности восприятия, видения им внешнего мира, специфику образа его мышления и более глубоко, точно раскрыть совершаемые им «философские поступки», познать общую жизненную концепцию, которой руководствуется тот или иной человек.

Как известно, современные научные достижения — и в этом их эпохальное своеобразие — немыслимы без глубоких философских обоснований, а современная передовая философия, в свою очередь, получает возможность обогащаться и развиваться лишь в том случае, если она опирается на обобщения конкретных наук; иначе говоря, современный ученый-специалист не может не быть философом, а творчески мыслящий философ не может не быть также специалистом в той или иной конкретной научной области; философия и конкретные науки сближаются, взаимопроникают. Леонид Леонов чутко уловил эту сторону развития современной науки и дополнил традиционные взаимосвязи художественного познания с областью этики и социологии, истории и права, взаимосвязями философских начал искусства с широкой сферой других конкретных дисциплин, включая биологию, технические и точные науки. Сближение искусства и науки у Леонова отражает углубление философичности его творчества, этой «изначальной» качественной особенности его таланта.

Не случайно, думается, в связи с этим Леонов определяет вершинные достижения современного реализма словами «реализм высокой точности». Научный метод объективного и всестороннего исследования явлений, выявления причин и следствий, распознавания за внешним внутреннего, аргументированное, доказательное обоснование закономерностей — все это не только не противоречит методам художественного исследования реальности, но может и должно быть органически включено в искусство, освоено художниками. И, может быть,— мысль эта сквозит в ряде высказываний Леонова — такого рода процесс слияния искусства с научным творчеством в будущем приведет к какому-то новому синтезу духовного творчества, откроет новые возможности искусства.

Что касается художественного новаторства Леонова, то его современность пластически четко выявилась уже в произведениях 20-х годов. Формулировки «художественные искания», «экспериментаторство» как-то недостаточны для обозначения художественной инициативы Леонова, больше подойдет здесь слово «изобретение», употребляемое самим писателем. Изобретения в области формы, соответствующие открытиям в области содержания,— так можно было бы кратко выразить суть леоновского новаторства. Леонов не только искал и экспериментировал, но и всегда находил художественные решения, придавал им завершенный, цельный, мотивированный характер. Еще Горький восхищался композиционным мастерством молодого Леонова, полифонией его стилевой манеры, живописными качествами языка, проникновенным психологическим анализом, способностью возвысить художественное обобщение до монументального художественного синтеза (таким он считал роман «Соть»). И на всем этом лежит печать нравственных исканий человека социалистического общества, все это ощущается читателем как выражение духовного богатства современника. Новые жизненные горизонты, нравственные начала, идеалы социалистического человека, новые пути познания общества и человека рождали и новые пути образного раскрытия реальности. Критика отметила и многосетевые сопоставительные скрещения сюжетных линий, и предельную фокусировку пропущенных через авторский «объектив» изображаемых явлений, и своеобразие аналитического психологизма, тяготеющего к традиции Достоевского, и математическую рассчитанность «второй композиции» — того мыслительного каркаса, на котором держится многообразно пестрое и кажущееся на первый взгляд нестройным непосредственное образно-тематическое содержание, и знаковую систему символов, лейтмотивов, охватывающих все звенья художественного целого, от общей концепции произведения до «вторичного», «обертонного» звучания слова и фразы, и многое другое.

В интервью чешскому еженедельнику «Литерарни новины» (1957) Леонов высказал свой общий взгляд на проблему новаторства в литературе. Художественное новаторство, поиски писателем новых форм, говорит Леонов, имеет смысл обсуждать, когда творческий процесс завершен и произведение уже написано: тогда-то и выясняется, в чем именно писатель явился новатором,

какие он разработал «новые приемы композиции», какую он ввел в произведение «новую, неожиданную координату, на которой построил свой диалог», как он «поставил в новое соотношение хронологическую связь действия с развитием характеров», каким новым способом раскрыл свое отношение к героям, каким путем возбуждает сотворческую активность читателя и т. д.

Словом, по мысли Леонова, новаторство не является заранее заданной целью. Оно рождается в творческом процессе, в реализации замысла, идейного задания, определяется характером жизненного материала; поиски новых путей диктуются авторским стремлением найти наилучшие средства для выражения данного содержания, воплотить наилучшим образом свой взгляд на вещи и свое понимание изображаемого, указать читателю, если сказать словами Леонова, «механизм действия и логику развития фигур». Истоки новаторства, подчеркивает Леонов, надо искать в сфере авторского мышления, осмысления действительности.

В интервью газете «Нойес Дойчланд» (1972) Леонов говорит: «...Я думаю, что качества писателя, качества произведения зависят от того, на скольких координатах они строятся. Жизнь создает явления, события из миллиарда координат, писатель максимально — из двадцати пяти». В данном случае цифры имеют, быть может, чисто иллюстративное значение, подчеркивая писательское стремление увидеть всеобщую связь явлений, многообразие их опосредствований (ближайшие и отдаленные причины, пересечение различных рядов и закономерностей, сходное и различное в родственных явлениях и т. д.). Чем больше «координат», тем глубже вхождение писателя в сердцевину явлений, тем панорамнее его картины жизни.

В других интервью, опубликованных в болгарской газете «Литературен фронт» (1970) и немецком журнале «Зинн унд форм» (1973), Леонов так уточняет общие задачи писателя: «...Я рассматриваю себя в качестве переводчика, посредника между жизнью и читателем. Схватывая явления, которые повседневно проходят перед читателем и им не вполне осваиваются, я даю формулу их, чтобы она могла помочь ему в осмыслении этих явлений», «...писатель является следователем по особо важным, по самым важным делам человечества. Это объясняет как программу, так и наше действие. Те из нас, у кого есть это призвание, исполняют эту роль. С дру-

гой стороны, это означает, что писатель является своеобразным переводчиком — переводчиком больших идей с трудного, иногда невнятного языка истории на повседневный язык современника. На писателе лежит обязанность познакомить людей с тем, что происходит вокруг нас, и с тем, что может случиться в будущем, с теми событиями, которые могут случиться — к счастью или несчастью — на скрещении современных координат».

В приведенных высказываниях подчеркнуты общая познавательная цель искусства и его общественное предназначение. В интервью, появившемся в польском еженедельнике «Керунки» (1972), Леонов акцентирует нравственное его содержание. Как девиз, как лозунг звучат слова писателя: «Искусство, которое не дает человеку моральной ориентации, не является хорошим искусством, а может быть, даже вообще не является искусством».

Что касается общих эстетических задач современного искусства, то Леонов видит их в создании «модели мира», аналитическом рассмотрении «внутренней стороны человека».

Вот в этих-то мыслительных сферах творчества и кристаллизуется новаторство художника, проясняются приемы, которые следует применять, формы, которые окажутся оправданными.

В связи с этим Леонов останавливается на абстрактном искусстве, говоря, что оно является «выражением отчаянья, неумения или надежд на случайный статистический выигрыш. Когда не в состоянии осмыслить, что могу сделать?.. И часто успех абстрактного шедевра обусловлен не гениальностью автора, а высоким уровнем нашей цивилизации, бумажной промышленности, производства красок, успехом рекламы. Вот почему я понимаю абстракцию как отказ от мышления».

Леоновская концепция искусства противостоит, с одной стороны, всяким упрощенным, вульгарно-социологическим представлениям о художественном творчестве, с другой — всяким попыткам оторвать искусство от общественной жизни, от идейных битв времени. Творчество Леонова противостоит тенденциям деидеологизации и дегуманизации искусства, которые столь характерны для модернистской буржуазной литературы и для буржуазной науки о литературе, в частности структурализма, этой современной разновидности формализма. Творчество Леонова, писателя с ярко выраженной творческой инди-

видуальностью, тесно связанное с духовной, идеологической жизнью эпохи, с обществом, народом, соединяющее пытливые философские искания со смелыми новаторскими построениями в области формы,— особенно «неподходящий» объект для структуралистских истолкований.

Как-то довелось мне прочесть в одном зарубежном справочном издании, что центр тяжести творчества Леонова находится в 20-х и начале 30-х годов и что с современной советской литературой оно, дескать, «контактов» не имеет. Вряд ли нужно спорить всерьез с попытками вывести на периферию творчества художника — и, значит, литературы — такие его крупнейшие создания, как романы «Дорога на Океан», «Русский лес» и «Вор» (1959), пьесы «Метель», «Нашествие» и «Золотая карета», повести «Взятие Великошумска» и «Evgenia Ivanovna», как и с игнорированием великолепной публицистики Леонова.

Леонов всегда был и сейчас находится «в контакте» со всей советской литературой, с писателями-современниками, вместе с ними работает, творит, борется и несет бремя ответственности за судьбы Родины и всего мира, разделяет с ними тревоги и волнения. У Леонова крепкие контакты и с читателями. В сознании народа живут леоновские образы. В язык современников прочно входят леоновские понятия «зеленый друг», «мелкий человек», «грацианщина»... Леоновскую мудрость впитывает молодежь, которую он так любит и которой стремится вручить надежный компас для верной ориентации в сложном современном мире. Вдумчивый читатель любого возраста вчитывается в леоновскую летопись эпохи — богатейший источник познания нашей революции, России, русского человека двадцатого века, размышляет над леоновским аналитическим исследованием общества, проникает в глубокий смысл леоновских идейно-образных концепций.

1974

Сноски и примечания

[1] «Литературная газета», 1959, 7 мая.

РЕАЛИЗМ
ВЫСОКОЙ ТОЧНОСТИ

1

Сначала несколько предварительных замечаний.

Нелегко судить о предмете, который определен неясно. Но именно так обстоит дело с проблемой реализма. На вопрос: «Что такое реализм?» — даются самые разнохарактерные и противоречивые ответы. Зачастую определяли реализм как систему «жизнеподобных» форм художественного отображения действительности. Этому взгляду противопоставлялось определение реализма как метода художественного социального анализа. Основным и существенным в реализме считали также: «познавательную установку», общую ориентацию на действительность, историзм мышления и изображения, раскрытие социально-классовой обусловленности характера героя, принцип саморазвития характеров, показ социальной действительности как противоречивого, конфликтного процесса с его негативными сторонами прежде всего или, наоборот, лишь сам показ движения жизни к лучшему будущему, в лучшую сторону...

Но, видимо, в этом экстенсивном процессе рассеивания мысли вряд ли вызреет «истинное» и «окончательное» определение реализма. Явление расщепляется на отдельные части, и каждая из них рассматривается как его единственная сущность и важнейший признак. На мой взгляд, понятие реализма не может быть сжато до краткой алгебраической формулы и раскрывается комплексно и конкретно-исторически.

Целостная, разветвленная формула реализма отчетливо вырисовывается в трудах и высказываниях Маркса, Энгельса и Ленина, Белинского, Чернышевского и Плеханова, Тургенева, Горького и Луначарского, Ивана Франко, Голсуорси и Томаса Манна. Ею мы пользуемся в литературоведческом обиходе, хорошо понимая, о чем идет речь. Мне представляется, что никаких новых сногсшибательных открытий в исследовании сущности реализма не предвидится. Необходимо внимательное осмысление имеющейся традиции.

Метод реализма сложился не сразу, а постепенно, в течение нескольких столетий. Его нельзя привязать к одному какому-либо историческому периоду или к какой-нибудь одной стране. Он оказался наилучшим методом национального самопознания и самым действенным инструментом борьбы за общественный прогресс. В XIX веке — в пору создания таких могучих и совершенных программ познания и изменения мира, какими стали революционный демократизм и марксизм во всей системе наук и в практике социальной борьбы, дарвинизм в естественной истории, учение Сеченова и его последователей в познании психологии человека,— вполне отчетливо выявляются основные качества реалистического метода в великих творениях классиков Франции, России, Англии и других стран. В сущности, движение реалистического метода было обусловлено все более широким, систематическим применением в области литературы научного метода. Об этом очень хорошо в свое время сказали Белинский и Чернышевский; чрезвычайно точные определения дал И. Франко, назвавший метод передовой литературы XIX века «научным реализмом». Литература, говорил он, «обязана при всем реализме изображения также анализировать изображаемые факты, раскрывать их причины и их неизбежные результаты, их постепенное развитие и упадок. Для такой работы уже недостаточно верного глаза, который подметит и опишет наималейшую подробность, — здесь уже необходимо знание и образование, чтобы уметь разглядеть самую суть факта, чтобы уметь привести в порядок и составить из частей целое не так, как кому нравится, но с помощью твердого и ясного научного метода. Научная подкладка и анализ и составляют главную ценность этой новой литературы в сравнении со всеми прежними, они обеспечивают долговечность произведениям таких писателей, как Диккенс, Бальзак, Флобер, Золя, Доде, Тургенев, Лев Толстой, Фрейтаг, Шпильгаген и другие»[1]. Вместе с тем И. Франко указал и на то, что литературе подвластны и доступны те стороны общественной жизни, которые обычно не охватываются наукой: это «повседневная жизнь» людей, «психологическое развитие страстей и человеческих характеров», то есть объекты бытописания и психологического анализа.

Современный писатель придерживается почти аналогичного взгляда на художника. Так, Леонов считает, что

в работе писателя, ученого, врача есть общее — «понимание логики и, следовательно, конструкции наблюдаемого явления», им обоим свойственно стремление рассмотреть «механизм окружающих явлений (ка́к это происходит, ка́к это делается). «Рассмотрению любого предмета должна предшествовать анкета явлений — откуда, почему и все прочие возможные вопросы». Из творческих задач Леонов, как и Франко, считает особенно важной задачу познания внутреннего мира человека — специфическую задачу искусства: «Если для ученого нужно знать, как устроен атом, для врача — как возникает болезнь, то для художника, в моем личном понимании, нужно очень внимательное рассмотрение сперва, так сказать, анатомии психического состояния»[2]. Примечательное совпадение взглядов художников-реалистов XIX и XX веков!

Каковы же конкретные черты зрелого реалистического метода XIX века?

Они, как мне представляется, таковы: бескомпромиссное, не скованное заданными эстетическими нормами и предуказаниями воспроизведение реальной действительности во всей ее полноте и истине; аналитическое, сопоставимое с научным, исследование общества, его противоречий, личности и ее внутреннего мира, взаимоотношений личности с обществом; подход к жизни общества в свете категории причинности, как к процессу, к определенной социально-исторической закономерности, имеющей прошлое, настоящее и предвидимое будущее; воплощение социально-типического и национально-характерного в формах самой жизни, в деталях повседневного быта, в психологическом развитии конкретных характеров. Цель художественного познания в реализме — постановка и решение значительных общественных проблем, существенных для народа, для данного исторического момента. Художественно-стилевые средства реализма отвечают принципу жизненной правды, пластичности изображения событий и персонажей, индивидуализации характеров, живой и естественной манеры повествования.

«Механизм» воздействия реалистической литературы на читателей естественно выработался в процессе многовекового развития искусства как наиболее совершенный. Как известно, человек формируется объективными условиями общественного бытия. В то же время он их ос-

мысливает, оценивает; поддерживает одни явления и отвергает другие. У него вырабатываются свой взгляд и своя позиция. В этот процесс жизненного и духовного формирования и самоопределения человека включается литература. Она дает и глубокое воспроизведение объективных явлений, и разностороннюю оценку их. Познавательный и ценностный аспекты слиты в ней наиболее гармонично.

Как-то один писатель заявил: «Все сюжеты, характеры, все материалы двух своих книг... я взял целиком из жизни. Большинство действующих в них лиц — это наши реальные современники, выведенные в этих книгах под своими собственными именами». В этих словах заключена непроизвольная, родившаяся из увлечения бесспорной мыслью о реальных истоках искусства неточность. Материал-то писатель берет из жизни, да не целиком: ведь данные, например, о внутреннем, интимном мире героев ему приходится примысливать,— в этой области добывать «факты» почти невозможно. Материал берется художником выборочно, под определенным углом зрения. Следовательно, формула «целиком из жизни», в сущности, не вполне точна. Да и нет необходимости просто повторять, удваивать реальность, давать жизнь «такой, как она есть». Изображая действительность, реалист фокусирует необъятное и бесконечно разнообразное в завершенных картинах и образах, приуроченных к определенному месту и времени, насыщает непосредственное впечатление, эмоциональное восприятие явлений глубоким пониманием, осмыслением их.

Понятие «реализм» возникло из понятия «реальность». Но одной ориентации на действительность недостаточно. Реалистическая правда жизни — это правда факта характерного, правда типических явлений и закономерных тенденций, существенных в плане познания современника и с точки зрения интересов прогрессивного развития общества. Реалист стремится раскрыть обусловленность событий и поведения личности, распознать скрытые источники перемен, увидеть за внешним внутреннее, найти за явлением сущность. Тургенев подчеркивал, что реализм требует от писателя «верного понимания характерных черт жизни», изображения действительности «в ее типических проявлениях». Вот почему художник должен исследовать действительность, анализировать явления и обобщать факты — иначе говоря, быть мыслите-

лем, философом. Белинский писал, что литература есть мышление — мышление образами.

Реализм предполагает широкий взгляд на действительность, способность показать общественную сущность человека, его роль в обществе, его возможности воздействия на общественное развитие, дать ему стимул к гуманистической деятельности и жизнеутверждению, привить ему прогрессивные идеалы.

В противном случае реализм выродится в натурализм, фотографичность. Натурализм неразборчив, эмпиричен, всеяден; «списанные с натуры» персонажи и картины быта не одухотворены глубокой мыслью, бескрылы; подбор материала у художника-натуралиста тенденциозен, угол зрения его односторонен, клонится к отрицанию начал гуманизма и отказу от решения «проклятых вопросов» человеческого бытия, к преувеличению сил зла и утрате веры в человека и его будущее.

Реалистическое художественное обобщение строится, как правило, на основе художественного вымысла, приобретающего порой черты условности, рисующего возможное и вероятное как действительное, или же дающего акцентированное, подчеркнуто «тезисное» отражение существенных сторон бытия. Дар творческой фантазии у художника, соответствующий дару научной интуиции и абстрагирования у ученого, позволяет писателю достичь глубинного постижения реальности, подлинных обобщений.

Правомерно противоположение реализма назидательности, рационалистичности, художественному схематизму. Реалистическая литература — наиболее убедительная, аргументированная, увлекательная литература. Ее идеи являются выводами из образного содержания, к которым самостоятельно приходит читатель; науку человековедения читатель проходит, лишь «выстрадав» и пережив вместе с автором и его героями их жизнь и их — радостную или горестную — судьбу.

Реализм бесконечно многообразен по стилевым признакам и индивидуальным проявлениям, но его типология может быть ограничена двумя главными тенденциями. У. Фохт обозначает их терминами «психологический реализм» и «социологический реализм». М. Храпченко — направлениями «пушкинским» и «гоголевским» (имея в виду под первым раскрытие противоречий между личностью и обществом и углубленный психологический

анализ, под вторым — раскрытие противоречий между интересами нации, прогрессивным общественным развитием и данной реальностью, а следовательно, широкий социальный анализ). Эти обобщения литературоведов в основном совпадают с точкой зрения Леонова, который считает, что в русской реалистической литературе можно выделить основные линии Пушкина — Толстого и Гоголя — Достоевского. Представители первой стремились к широкому прямому изображению событий, быта и психологии людей; представители второй — отражали события «рефлективно» — в особенностях мышления и чувствования современников, создавали «формулы событий», основанные на сложной «геометрии отражений».

Один писатель, сколь бы он ни был велик и гениален, не может быть «эталоном» реализма, не может представить в своем творчестве все основные качества реализма в совокупности. В его творчестве всегда получают развитие лишь некоторые из этих качеств, лишь отдельные идейно-художественные тенденции реализма данной эпохи и данной национальной традиции. Но этим главным качествам творческой индивидуальности художника-реалиста, связывающим его с общей художественной системой реализма, внутренне соответствуют и те качества и тенденции, которые не являются сами по себе строго реалистическими и, взятые изолированно, могут быть отождествлены то с натурализмом, то с романтизмом, а то и модернизмом. Но это был бы поверхностный подход к оценке писателя-реалиста.

2

Выработанные литературой XIX века принципы реализма в основных своих чертах выдержали испытание временем и унаследованы передовой литературой XX века, и в особенности литературой социалистического реализма. Мы живем в эпоху главенства реалистического метода в искусстве. В этом — глубинная эстетическая связь советской литературы, как и других социалистических литератур, с современной прогрессивной литературой всех стран мира.

Советская литература раскрывает социально-историческое содержание эпохи, ее проблемы, ориентирована на современную действительность, на проблемы века. Но, воспроизводя реальность и пафос своего времени, она

использует принципы, формы и средства художественного освоения мира, выработанные в искусстве прошлого, и прежде всего опыт классического реализма, она пронизана традициями в проблематике, образах, сюжетах, темах и мотивах. Ведь в нашу эпоху решаются многие общественные проблемы прошлого, преодолеваются противоречия, возникшие ранее, развиваются ростки, проклюнувшиеся на почве иной, завершенной эпохи.

Современная литература не обходится без емких, всем понятных и близких категорий любви и смерти, весны и осени, добра и зла, света и тьмы, горя и счастья, давно уже вошедших в обиход мирового искусства.

Многие герои классической литературы являются «предками» героев литературы социалистического реализма. Клим Самгин прямым путем связан с массой «лишних» молодых людей — персонажей русских и иностранных романов XIX века. Митька Векшин, Чикилев и Манька Доломанова из леоновского «Вора» представляют в ряде отношений новейшие модификации персонажей Достоевского. Герои «Хождения по мукам» вышли из того верхнего «культурного слоя», что и герои Тургенева и Гончарова. Коренные типы Льва Толстого, с их упорными раздумьями о смысле жизни и о силе души народной, отозвались во всех сколько-нибудь значительных образах советской социально-психологической романистики. Герои «Капитанской дочки» и «Тараса Бульбы» надолго стали эстетическим ориентиром для авторов советских исторических романов.

А сюжеты? Они зачастую поистине «бродячие». Древнейший сюжет романа — любящая пара среди бурь и случайностей истории — разве в чем-то не сходен ли с сюжетной основой «Тихого Дона»? Традиционный план западноевропейского плутовского романа разве в какой-то мере не воспринят И. Ильфом и Е. Петровым в романе «Двенадцать стульев»? А темы и мотивы «отцов и детей», «преступления и наказания», испытания героя в любви?.. Эти модели просматриваются в структуре многих произведений литературы нашего времени.

Советская литература постоянно обращается к неистощимому опыту прошлого, новаторски трансформируя традиции, делая их подспорьем в познании современного мира, внутренне преобразуя их (разработка новой концепции личности; восполнение «быта» и «психологии» областью политики; исследование антагонистических

и неантагонистических конфликтов в обществе, взаимосвязей человека и истории и т. д.).

Художественный метод советской литературы, социалистический реализм, сохраняя основы реализма XIX века (и в этом смысле он традиционен), дополняет и обогащает их прежде всего новой системой общественных идей — марксистско-ленинским мировоззрением, позволяющим давать наиболее глубокий и целостный художественный анализ и синтез жизни в ее революционном развитии, с реальным раскрытием ее возможностей и перспектив, глубочайших противоречий и закономерностей. Новаторство советской литературы выражается в широком, перспективном отражении жизни современного мира, раскрытии борьбы двух систем и острых столкновений идей, революционных преобразований в обществе и перемен в сознании людей, в утверждении высоких идеалов коммунизма.

Проблемы новой литературы, говорил Леонов в беседе с югославским писателем Д. Чосичем, начинались не с проблемы формы. Зачинателей советской литературы занимала прежде всего «проблема наполнения формы»: «Нужно надуть волынки и держать их постоянно надутыми — только тогда они издают звук».

«Волынки» — это богатейшие классические традиции социально-реалистического творчества, многократно «испытанные», гибкие, подвижные. Их-то и предстояло «наполнить». Чем? Любовью к народу, ставшему в авангарде человечества, пониманием великого революционного переворота, совершавшегося в стране, анализом сложных путей движения общества от капитализма к коммунизму.

Аналогичным образом можно было бы охарактеризовать и творчество Леонова: оно начиналось не с поисков формы, а с попыток наполнения и обогащения лучших художественных традиций новым содержанием революционной эпохи, или, говоря словами Леонова, с «уяснения жизненных координат». Действительность, ее проблемы, мышление о ней художника — основное, главное, исходное в творчестве.

3

Творчество Леонова выросло из социально-реалистических традиций русской классики (Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, Чехов, Горький...). Этим Леонов, равно

как и Фурманов, Фадеев, Шолохов, Федин и другие его современники, отличался от тех писателей (таких, например, как Эренбург), которые на первых порах предпочитали искать точку опоры в более близких по времени традициях натурализма, экспрессионизма, символизма и других модернистских и псевдореалистических течений.

Леонов рано понял, что новаторство начинается с отбора лучших традиций, что в искусстве самые смелые шаги вперед можно сделать лишь с рубежей, достигнутых великими предшественниками. Он исходил из предположения, что основы новой литературы должны быть примерно такими же, как и основы классической литературы, что никаких разломов и разрушений эстетики реализма не предвидится.

Впрочем, такого мнения писатель придерживается и сейчас. «Я не думаю,— говорит Леонов,— чтобы старые формы были так внезапно свергнуты в искусстве будущего. Категории искусства сохранятся прежними... Я не жду в будущем такой уж особой новизны, которая придет однажды под гром оркестра и рукоплескания толпы. Мне кажется, что новизна всегда приходит незаметно»[3].

Как же рождается эта новизна формы? Она потенциально заключена в новом содержании. Леонов так раскрывает диалектику формы и содержания: «Я не помню примеров, чтобы могучий художник сходил с ума от бессилия выразить воспламенившую его идею. В крайний момент за него решит это автоматически его рука, сам собою откристаллизуется в ней отобранный материал. Ибо во всякой идее уже заключен и лучший способ ее выраженья».

Писатель должен уметь ощутить латентно присущую данному содержанию форму, найти художественные средства наилучшего выражения данной мысли, данного содержания.

Леонов всегда напряженно ищет новые формы, но его поиски ничего общего не имеют с формальным экспериментаторством. Вполне можно счесть за творческий лозунг Леонова слова, которые находим в одном из его интервью: «Каждое произведение должно быть изобретением по форме и открытием по содержанию»[4].

Речь идет, конечно, о каждом *большом* явлении искусства. Ведь литература делится, по словам Леонова, «на большую и малую. Первая рассчитана на художест-

венно-философское постижение мира, вторая — носит житейский, бытовой характер»[5]. К произведениям последнего рода нельзя предъявлять чрезмерных требований: они не претендуют на *открытие* и поэтому не нуждаются в *изобретениях*...

«Открытие» и «изобретение» — слова, различные по смыслу. Открыть можно то, что уже существует, имеется, что лишь «скрыто», не познано в действительности (та или иная область жизни; закономерности и тенденции социально-политической и нравственно-психологической сфер человеческого бытия и т. д.). Изобрести же что-либо — значит создать нечто такое, что не существовало в данной комбинации прежде, что исключительно и главным образом принадлежит данной творческой личности.

Но вместе с тем эти слова близки по значению: «открыть» и «изобрести» — значит сообщить что-то доселе неизвестное, создать нечто существенно новое. И не случайно Леонов употребил именно эти слова для характеристики творческой устремленности художника: ведь в самой идее уже заключен лучший способ ее выражения! Если не будет открытия по содержанию, не надобны будут и изобретения по форме, и, наоборот, изобретение по форме, не вызванное открытием по содержанию, бессмысленно и внутренне несостоятельно.

Что касается открытий по содержанию, то они отличают творчество каждого большого художника. Открытием по содержанию были и фурмановский «Чапаев», и фадеевский «Разгром», и шолоховский «Тихий Дон».

Но формула «изобретение по форме» вполне ли приложима к творчеству, например, Фурманова, Фадеева или Шолохова? Указанная формула как бы чересчур, сверх меры «заостряет» формальное, эстетическое новаторство. Принцип реалистического письма этих писателей исключает резко подчеркнутую, небывалую новизну в области повествовательных приемов, построения сюжета, композиции, компоновки сцен, способов характеристики персонажей, раскрытия их внутреннего мира.

Леонов, как и указанные писатели, придерживается реалистического принципа изображения жизни. Но у него компоненты формы выглядят подчеркнуто изобретательно и «экспериментально».

Сказывается это во многих отношениях.

Давно уже замечено художественное новаторство Леонова в области композиции.

Леоновская композиция всегда чрезвычайно усложнена; кроме событийно-образного плана, таит в себе «вторую композицию» — мыслительный, философский каркас первого плана. Многослойная композиция обретает как бы третье измерение, глубину.

Но эта затейливость, прихотливость ощущается не только в композиции. В сюжетике та же картина: то у Леонова «ружье не стреляет», то есть ожидаемое и как бы предчувствуемое читателем событие не совершается («Вор», «Бегство мистера Мак-Кинли»); то проводится по определенному ритму подключение прошлого и будущего к рассказу о современном, превращающееся порою в «чересполосицу» глав о настоящем и прошлом, настоящем и будущем («Русский лес», «Дорога на Океан»); то сюжетные линии превращаются в параллельные, не пересекающиеся друг с другом, «эвклидовы» прямые («Дорога на Океан»).

В области стиля — тщательная отработка «прелюдий», запевных строк произведения, заключающих смутное предуказание на последующее; в повествовании — непрерывное варьирование тональностей живописных, «музыкальных», публицистических, народно-сказочных, архаичных, патетических и т. д. Давно уже критика обратила внимание на отчетливое своеобразие стилевого настроя каждого романа и каждой пьесы Леонова.

Порою леоновские новации приобретают характер художественной условности. Таковы излюбленные писателем ситуации: испытание положительных героев одиночеством (Маронов в «Саранче»; Курилов в «Дороге на Океан» и Березкин в «Золотой карете»; отчасти профессор Вихров); неизменная акцентировка у критически оцениваемых героев чувства зависти (Митька Векшин завидует белому офицеру, отщепенец Пыляев — человеку творческой жизни Маккавееву, Грацианский — Вихрову, Евгения Ивановна — людям, живущим на ее родине); широкое использование приема случайных встреч людей, ранее знакомых или близких,— встреч, приобретающих значимый философский смысл (Семен Рахлеев встречается с «товарищем Антоном», оказавшимся его братом; Митька Векшин ворует в поезде чемодан, который принадлежал его сестре; Курилов встречается на месте крушения поезда с бывшим капиталистом Омеличевым; Евгения Ивановна, прибыв на родину, в гиде «Интуриста» узнает своего бывшего мужа). В «Барсуках» —

первом и наиболее «бытописательском» романе Леонова — в лесном стане «зеленых», среди грубых и необузданных «барсуков», появляется городская барышня, москвичка, купеческая дочь Настя; и огневой вихрь страстей разжигает эта брошенная на горючий материал спичка... Вспоминается тривиальный сюжетный ход с появлением красавицы в стане разбойников,— но как этот ход сделан в «Барсуках» необходимым, как эта авторская фантазия удачно вводит читателя в самую суть «разбродной» и непутевой мелкобуржуазной стихии!

Излюбленным у Леонова (но не единственным) является метод «бокового», «рефлективного» отражения реальности. Вместо прямого и развернутого изображения событий Леонов предпочитает показывать их отражения в «событиях» внутренней жизни их свидетелей и участников. В самом принципе психологизма, разумеется, еще не видится никакой «изобретательности». Последняя открывается в специфических леоновских приемах психологического анализа (о чем речь пойдет дальше).

Но способ «рефлективного» изображения может приобрести более универсальный характер. В беседе с автором настоящей работы Леонов назвал применяемый им способ «отраженным», «отрицательным». Пояснил он его следующими примерами:

«Вот на столе стоит металлический цилиндр из-под валидола. Его можно описать буквально. Но можно описать и по отбрасываемой им тени; по вытесненному пространству; по сходству его с другими предметами и т. д.

Или другой пример: положим, вы приходите в семью, где горе,— все плачут. По тому, как вы себя молча ведете, выражая сочувствие, можно представить и горе семьи».

В реалистическом романе Леонов нарисует вероятное сбывшимся (главы о будущем в «Дороге на Океан»). В публицистически заостренной современной киноповести он представит невероятное возможным (попытка бегства мистера Мак-Кинли из беспокойного настоящего в спокойное, как могила, будущее). То сопоставит мир в глобальном охвате и движении к будущему в контрастных восприятиях передового человека и узколобого мещанина (Курилов и Похвиснев), то как бы взглянет на промышленную стройку периода первой пятилетки глазами архаических «людей XVI века» — монахов отдаленного скита.

Писатель делает опыты изображения действительности с различных точек наблюдения и предлагает читателю внимательно последить за тем, какой это дает эффект, как это помогает более глубокому познанию мира и человека.

Эти изобретения, не являясь самодовлеющей целью художника и, разумеется, не имея развлекательного или эпатирующего значения, дают знать читателю о содержащихся в произведении открытиях по содержанию. Заключая в себе порою некоторую степень внешнего неправдоподобия, они вполне согласуются с принципами реализма, что уже давно отметила наука о литературе. В них — если воспользоваться словами А. В. Луначарского — «громадная внутренняя реалистическая верность». Луначарский считал подобные приемы оправданным в искусстве применением «фантазии», «стилизации» и «всевозможной свободы обращения с действительностью» («персонификация коллективных сил», «художественный прогноз», различные формы «отрицательного реализма»).

В целом Леонов придерживается принципа «естественного» изображения жизни.

Однако писатель идет на существенные отклонения от привычных традиций эпической полноты изображения событий, раскрытия повседневной жизни, быта людей, их психологии.

Чем они вызваны? Как они обоснованы?

В повести «Evgenia Ivanovna» находим рассуждения одного из героев о соотношении поэтического изображения и реальной действительности. Назначение искусства «состоит не в отражении бытия в тесном зеркальце ограниченного мастерства, не в подражании, которое заведомо бедней оригинала, тем более не в повторениях, потому что кому под силу повторить солнце, кроме его творца? Цель искусства... заключается в осознании логики явления через изучение его мускулатуры, в поисках кратчайшей формулы его зарождения и бытия, а следовательно, в раскрытии первоначального замысла... Художникам не надо бояться отвлеченности: поправки на эпоху неминуемо внесет самый материал, из которого соткано событие! Такая задача вполне посильна человеку: когда-то и вселенная была лишь идеей, начальным штрихом в черновом чертеже и, значит, может быть выражена на клочке бумаги в ладонь величиною. Пусть эта формула громоздка сегодня... по мере накопления человеческой зрелости она

будет сжиматься до размеров поэтической строки, иероглифа, наконец, магического знака, с которого и начался однажды творческий акт. И дело художника уложить событие в объем зерна, чтобы, брошенное однажды в живую человеческую душу, оно распустилось в прежнее, пленившее его однажды чудо».

Слова эти произносит англичанин Пикеринг: его речь выдержана в духе англосаксонской традиции, ориентирующейся на мыслительный каркас Библии (Пикеринг говорит, конечно же, не о боге, а о творце-художнике!). Но основные положения, высказанные героем, для Леонова не случайны, что доказывается сопоставлением приведенных строк из повести с высказываниями писателя по проблемам литературы.

Еще в 1934 году, в речи на Первом съезде писателей Леонов сравнил трудности решения творческих задач с трудностями уловления и изображения теней мчащихся облаков (символ стремительно развивающейся действительности) и указал на два возможных пути художественного воплощения исторической действительности: «...можно или фотографировать стремительные тени гигантских вещей и их творцов, переполняющих нашу современность, или же пытаться в более монументальных жанрах искать ту эмоциональную формулу, по которой образуются эти суровые тучи, полные дождя и благодеяний для земли». Писатель отдал предпочтение второму пути: раскрытию «логики явления», поискам «формулы его зарождения и бытия».

Мысль Пикеринга относительно лаконизма в искусстве подкрепляется следующим (посвященным драматургии) высказыванием Леонова: «Я взялся бы утверждать, что литературное произведение можно приравнять к семени, которое, падая в благожелательную почву — душу зрителя и читателя, должно прорасти и вызвать к жизни именно то событие, во имя которого написана пьеса. Любое семечко, вплоть до еле приметной глазу споры папоротника,— это предел бесконечно экономной, умной, расчетливой упаковки, причем в сотой грамма этого подсушенного маслянистого вещества заключен весь будущий облик столетнего раскидистого дерева, даже с характерным именно для этой породы шумом ветвей.

Это дает нам право оценивать реплику Пикеринга как эстетическую декларацию Леонова.

В этих высказываниях рельефно выражен леоновский взгляд на эстетические отношения искусства и действительности. Общий смысл этих высказываний таков: художнику необязательно конструировать «в полный рост» дерево; достаточно будет, если он даст читателю «семя» этого дерева,— в своей душе читатель взрастит образ, который был в замысле художника. Не надо давать «многосерийных» хроникальных или полухроникальных описаний событий — достаточно раскрыть читателю «формулу явления», законы его возникновения и развития.

«Художникам не надо бояться отвлеченности!» Сам жизненный материал, правильно и глубоко осмысленный, делает философское истолкование явлений живым и долговечным, как остались живыми и долговечными великие обобщения Шекспира и Сервантеса, Толстого и Достоевского, хотя они и «привязаны» к определенной эпохе, к определенному быту и образу мышления людей ушедшей в далекое прошлое эпохи.

«Неполнота» изображения практических действий героев, взаимосвязей персонажей со средой, их быта компенсируется у Леонова усилением функций всех средств художественной выразительности и изобразительности, увеличением смысловой «нагрузки» на каждую страницу и каждый абзац, последовательным применением принципа *художественного лаконизма* (не смешивать с физической краткостью текста).

Реализм XX века — это «безумно плотное письмо»,— сказал Леонов в беседе с автором настоящей работы. При чрезмерной загруженности современника информацией, громадным опытом, памятью о прошлом задача художника состоит в том, чтобы «уложить на каждый квадратный сантиметр бумаги как можно больше содержания»[6]. Поэтому в современной литературе «повышается емкость образа, увеличивается сложность внутренней мыслительной философской композиции»; образ доводится до символа; «хотя книга будет внешне выглядеть так же, как теперь»,— добавил Леонов.

Однако нельзя превращать тенденцию к эстетической насыщенности и лаконизму в бессмыслицу, в *знак*,— предостережение такого рода Леонов сделал в одном из интервью.

«Интенсивность ощущений и загрузка людской памяти,— говорит Леонов,— настолько повысились, что ста-

рыми средствами их трудно и даже невозможно выразить. Квадратный сантиметр полезной площади прежнего искусства не выдерживает давления величайших событий нашего века. В замешательстве перед этим обстоятельством некоторые художники прибегают к абстракционизму — они пытаются идти в обход задачи, вместо образа вывести логарифмы. Они думают, что при помощи условных знаков, не имеющих исторической преемственности, не имеющих хотя бы относительной привычности в глазах потребителя, они могут передать общее настроение, которое удовлетворит зрительские и читательские требования»[7].

Принцип художественного лаконизма соответствует запросам современного читателя, который много знает, желает вполне самостоятельно разобраться в происходящем. Порою намек он предпочитает прямому и полному выражению воззрений. Обстоятельная описательность, которой увлекались реалисты XIX века в период «открытия мира», теперь воспринимается как прием навязчивый, архаический. Читатель стал активнее воспринимать произведения искусства, соединяя опыт художника с богатейшим собственным опытом.

Создание «емких» образов, вызывающих творческую фантазию читателя, побуждающих читателя «работать», мыслить, переживать,— такова цель художника в представлении Леонова.

Недосказанная мысль, подтекст возбуждает активность читателя, его способность к логическому развитию темы. С помощью читателя (и зрителя, если иметь в виду театр) автор достигает повышенной точности изображения, создает законченную формулу явления.

Подтекст свойствен не только авторским описаниям, репликам персонажей, их диалогам, но также и ситуациям, сценам, развернутым сопоставлениям судеб героев в сюжете произведения по какому-либо признаку, прямо не названному автором; есть подтекст у всего произведения в целом — подтекст, являющийся, в сущности, псевдонимом такого понятия, как вся полнота и многогранность идейно-образной концепции произведения.

В связи с этим велико значение правильной, продуманной композиции.

В понимании Леонова, композиция — это «логика авторского мышления о теме. Работа над композицией дает возможность правильно определить центр тяжести,

главную линию действия. С героями книги может происходить многое, но брать нужно лишь то, что находится на основных координатах, и особенно — в точках их пересечения»[8].

В архитектонике важную роль играют разнообразные системы связей и сопоставлений, контрастов и противопоставлений образов и сцен, мотивов и сюжетных линий. Ассоциативно-смысловые линии в произведении — как «сквозные балки в доме». Чем их больше, тем прочнее дом: «...каждая балка должна упрочнять его конструкцию»[9]. Каждое сопоставление возбуждает мышление читателя, выводит его мысль далеко за рамки непосредственно показанного писателем, наталкивает на определенные заключения.

Многообразна роль в композиции художественной детали.

Деталь — «это волшебный ключ, которым можно открывать тайники»,— говорит Леонов. Пример — известная, много раз уже прокомментированная сцена, когда Грацианский вонзает трость в родничок. В этой детали выразилась вся суть Грацианского. Это — деталь функциональная, связанная с сюжетным действием, с психологическим раскрытием персонажа.

Характерна и деталь иного рода, «подобно винтам прикрепляющая эпизод к действительности» (Леонов). Так, описывая скитания Вихрова в предреволюционные годы («... похоже, вся тогдашняя Россия шла навстречу Вихрову в своей заплаканной красе»), автор упоминает о лесных пожарах: «То был тринадцатый, полный томительных предчувствий год. Ширился ропот в народе, множились рабочие забастовки, и опять, как бы на пробу, загорались леса, чтобы в полную силу полыхнуть в два следующих лета». Лесные пожары, знак 1913 года, стали как бы предвестием войны и последовавших революционных гроз. И блоковский образ России «в своей заплаканной красе» (возникший в творчестве поэта как раз в это время) еще рельефней делает исторический и национальный колорит этого лаконично описанного эпизода.

Деталь «материализует» сложные психологические состояния, стиль жизни персонажа и т. д.

Вот хоронят в селе убитого стражниками беглого каторжника Матвея Вихрова («Русский лес»). Многое связано с Матвеем в сознании односельчан: это он пошел с мирской жалобой в Питер, там «нанес полувлиятель-

ному лицу оглушительное оскорбление действием по шее», затем тайно вернулся в родные места и, как тать, навестил ночью семью. Молча прощалось с Матвеем село: «В тот памятный денек припаривало с утра, живое стомилось по дождю, и, если не считать постукиванья колес по гребешкам задубеневшей колеи, в природе стояло совершенное затишье». Это постукиванье колес — как прощальная дробь барабана, как молчаливый знак всеобщего внимания и уважения к погибшему за народное дело.

Еще пример. Поля Вихрова огляделась в комнате Натальи Сергеевны Золотинской, заметила старинное зеркало меж двух резных колонок.

«С тех пор как сквозная, непоправимая трещина раздвоила его во всю длину, вещь эта относилась скорее к разряду семейных реликвий, чем мебели.

Слегка подавшись вперед, Поля заглянула в зеленоватое, потускневшее стекло... Из овальной ореховой рамы на нее глядели, две сразу, забавные провинциальные девчонки».

Многое подсказывает читателю эта деталь: в ней — концентрированное отраженье неудавшейся жизни одинокой женщины.

Применяет Леонов и детали повторяющиеся, ключевые, образующие мотивы.

Богатство мотивов отличает произведения Леонова. Они обозначают контуры структуры, ритмический рисунок повествования, акцент в психологическом анализе.

Так, например, в романе «Скутаревский» читатель обратит внимание и на то, что текст романа пронизан мотивом *прометейства* (в научном творчестве героя) и *фаустианства* (в быту и в познании мира), «горы» и «свежего ветра», «весны человеческой» и «сумерок», и на то, что в «глухом, засурдиненном ворчанье» флейты выпевается мелодия эмоций героя, восставшего против фальши и пошлости в семье Скутаревских, что комсомолка Женя — не только милая, сердечная девушка, кардиограмма которой временно наложилась на кардиограмму героя, но и символ эпохи, *миф* («Вы мой миф, Женя, миф, попавший в машину. Вы пришли, и вот вы уйдете!»), что спекулянт Штруф выступает в роли *искусителя,* этакого *мелкого беса.* Все эти мотивы сцепляют разнородный жизненный материал романа в единое целое, позволяют читателю рассмотреть содержание как бы с

самых разнообразных точек зрения, углубиться в его недра, полнее осмыслить все те житейские и философские, политические и эстетические вопросы, на решение которых нацелена вся громоздкая обширность и каждая малая подробность многопланового романа.

В «Русском лесе» есть одно место, обнажающее важнейший композиционно-изобразительный «прием» Леонова. Поля Вихрова смотрит на Москву с восьмого этажа: «Все застилала трепетная полуденная мгла с постепенным, по мере удаления, световым разбегом в голубую бесплотную дымку... На самом ближнем плане еще различались массивные, грубые тона материалов, из каких слагается пейзаж современных городов: лиловатые в тени, почти не разбавленные краплаки старого, обжитого бетона,— либо светлая, уже с прибавкой кадмия зелень древесной листвы, потому что в разгаре стояло лето,— либо розоватая от расстояния стена кирпичной кладки на коммунальных новостройках, ступенчато пробивающихся сквозь старинные городские кварталы,— либо, наконец, стократно повторенное дыхание столичной индустрии, размытые потеки заводских дымов, сажей нарисованные в исполинском небе. Все это было сжато, втиснуто одно в другое, предельно уменьшенное до макетных размеров, чтоб уместиться в такой просторной, даже безбрежной тесноте».

В узкую рамку оконного переплета вместился широкий, уходящий вдаль простор большого города. А словами «просторная безбрежная теснота» можно было бы охарактеризовать структуру леоновского стиля в целом.

Начало лаконизма проявляется непосредственно в языково-стилистической сфере.

Как много сказано, например, в нескольких строках о старой русской деревне:

«Как сквозь полуденные видения проходил он (Вихров.— *В. К.*) через невеселые свадьбы или, напротив, оживленные поминки с гульбой наотмашь,— мимо ярманок с бешеными каруселями и русских пожаров, оставлявших по себе речку слез да горсть золы,— сквозь престольные праздники, драчливые сходы и прочие сборища, где горланит, пляшет, слезами заливается народная душа».

Леонов стремится максимально уплотнить словесную ткань, увеличить нагрузку на каждый элемент произведения, достичь многоцелевого использования звеньев

его структуры. Это проявляется в «наслаивании» смысловых параллелей (приемы подтекста, создание второй, мыслительной, композиции, символизация, система образов-рефлексов, удвоение и утроение функциональной роли образа, мотива, детали и т. д.), в предельном «сжатии информации», когда по показателю степени при данном основании познается истинная величина, по семени — взрослое дерево, по отбрасываемой тени — предмет, по несложному душевному движению — сущность характера, по части — целое.

Подводя итоги сказанному в этом и предыдущем разделах, можно утверждать, что Леонов — реалист и дает реалистическую мотивацию событий, действий героев и их переживаний. Изображение жизни в формах самой жизни он делает многосторонним, как бы испытывая все возможности изображения действительности с разных точек наблюдения, в неожиданных сопоставлениях, на основе гипотетического развития событий и характеров, порою в несколько условных ситуациях и сюжетах; реальные образы, несущие повышенную смысловую нагрузку, приобретают в необходимых случаях символическое значение. Неполнота эпического раскрытия событий и судеб героев, лаконизм изображения имеют целью подчеркнуть, что есть познанное и непознанное в жизни человечества, во внутреннем мире людей, возбудить у читателей активное отношение к реальности, желание глубже разобраться в происходящем и лучшим образом предвидеть будущее. Эти новации принципиально отличаются от модернистских концепций открытой конструкции» и «незавершенности» (nonfinito).

5

Неполнота эпического раскрытия темы восполняется также, кроме интенсификации всех художественных средств, усилением роли субъективно-авторского начала.

Активность художественного субъекта объясняется не простым стремлением автора к вторжению в повествование то ли с задачей «воздействия» на сюжет, то ли с целью прямого публицистического выражения своих идей и эмоций. Она есть глубокое выражение одного из важнейших эстетических принципов Леонова. Писатель следующим образом раскрывает его.

Он считает, что произведение искусства «в той степени ценно, в какой к нему примешана личность автора

и насколько значительна сама эта личность... В любой книге интересно прежде всего найти тот особенный угол, под которым автор рассматривал жизнь. А писатели смотрят на одни и те же события с разных точек: один — с качающегося под облаками шпиля башни, другой — с непоколебимой скалы, третий — из подвала. И все это интересно. И автора нужно признать участником исторических событий именно за его книги, в которых отразился этот особенный, свой взгляд на жизнь»[10].

Писатель — не простой ретранслятор жизненной правды, передатчик объективных свидетельств о действительности, но и истолкователь явлений жизни, поданных сквозь призму его индивидуального видения.

Если мы вспомним статьи Ленина о Льве Толстом, то заметим, что в творчестве великого русского писателя Ленина не в меньшей мере, чем отражение исторической действительности (эпоха подготовки русской революции), интересовал и сам творческий субъект (зеркало русской революции), тот особенный, крестьянский угол зрения, который свойствен писателю.

Сама личность художника, порожденная и сформированная определенной исторической действительностью и социальной средой, заслуживает столь же большого внимания, как и жизненные темы его произведений: ведь она разносторонне отразилась в последних... И отразилась она не в силу каких-то специальных усилий автора, его тщеславного стремления дать потомкам представление о себе лично, а потому, что *не могла не отразиться,* не могла не выказать себя. Молодой Леонов так сказал об этом: «... о чем бы ни говорил художник, он все равно выскажет, хотя бы между строк, то, чем он живет и болеет в настоящее время»[11].

Мало того, на материале, на историческом содержании произведений стоит «марка» их создателя. Материал этот является свидетельством об интересе автора к определенным сторонам действительности, указанием на то, что он хорошо знает и что он любит в жизни, что ему не нравится и что он отвергает. Материал является сплавом объективного и субъективного, и последнее не всегда легко обнаруживается, тем более что реалистическое искусство приучило читателя искать проповедь, а не исповедь, ожидать живых картин жизни, а не душевных излияний писателя, познавать социально типическое, а не простые казусы личного бытия.

Высказанные Леоновым мысли о личности художника на первый взгляд не представляются новыми. Не раз писатели-реалисты выражали их[12].

Новое у Леонова, однако, есть. В чем оно заключается?

Духовный мир художника, объективированный в его творении, уравнивается Леоновым с жизненной правдой и эпической темой произведения. Личность автора и отражаемая им историческая действительность признаются эстетически равноправными. Писатель воздействует на читателя силою не только эпической полноты и точности изображения, но и многообразно выраженной философской идеи, глубины чувствования и мечтательства.

Правда, порою творческая личность истолковывается в критике как нечто абсолютное, с чем якобы надо считаться во что бы то ни стало, независимо от ее реальных достоинств, соответствия потребностям времени, ее идейно-эстетических позиций и т. д. А ведь индивидуальность может оказаться мелкой, руководствующейся ветхим нравственным кодексом, отчужденной от главного потока народной жизни!

Но не такую творческую индивидуальность имеет в виду Леонов. Он недаром подчеркивает, что речь идет о *значительной* творческой личности, об авторе, которому есть что сказать людям, о писателе, сочинения которого представляют интерес для народа и человечества.

Обращаясь к молодым литераторам, Леонов говорил: «Если вы настоящие литераторы, вы должны за все отвечать — за цивилизацию, за науку, за судьбы людей. Нужно болеть за людей всем существом своим. И только если ваша ответственность перед народом никогда не угаснет, если вы будете ощущать жизнь, что называется, кожей,— ваши книги будут читать»[13]. «Если вы не горите сами, вы никого не зажжете. Если вы не любите своего персонажа беззаветно, до смерти, вы не заставите читателя хотя бы только снисходительно улыбнуться ему».

Сила советского писателя в том, что он, вооруженный ленинской правдой, живущий радостями и печалями народа, по совести судит о явлениях жизни, не отстраняется от обязанности говорить подчас горькое слово своим современникам, поверяет настоящее полной мерой коммунистического идеала.

Оглядываясь на прошлое нашей литературы, мы не можем не заметить, что отдельные литературные явления, считавшиеся в свое время порою «благополучными»

и правильными, на поверку оказались совсем неблагополучными и совершенно неправильными. И наоборот, в личине «гипотетической ереси», говорит Леонов, «нередко на сцене науки и жизни... любит появляться истинное новаторство». Так, в свое время тем, кто критиковал пьесу Леонова «Метель» (1940), казалось, что они стоят на верной позиции, а Леонов сошел с нее, совершил ошибку. На поверку же оказалось, что именно Леонов стоял на правильных позициях, а его критики ошибались. Пьеса «Метель» ценна и интересна не только своим гражданственно-критическим анализом и глубоким раскрытием острых этических конфликтов предвоенных лет, но также тем, что в ней отразилась личность писателя-гражданина, непримиримого ко всякой лжи и фальши, чуткого к нарушениям ленинских норм жизни, имевшим место в определенный период нашей истории.

Общественно-историческое значение произведений ставится Леоновым в связь с тем, насколько «примешана» к произведению искусства личность автора, насколько, так сказать, опредмечен в книге писатель-человек. Личность художника, разумеется, может найти выражение в непосредственной общественной деятельности, в повседневной бытовой жизни, в увлечениях, в искусстве устного рассказывания, в переписке, в разного рода практических действиях и даже приключениях. Но писатель входит весомым явлением в культуру и историю народа и человечества как автор книг, запечатлевших и сохранивших для людей его особенный угол зрения на мир — никогда не повторяющийся, индивидуальный, своеобычный, придающий изображаемому явлению «новизну живого создания», если использовать выражение из статьи Д. Голсуорси.

Да и самые нравственные проблемы, без которых немыслимо искусство, не могут быть отъединены от личности художника. Леонов с убежденностью утверждает, что положительное решение этих проблем в книгах невозможно без решения их в личном нравственном опыте автора. Показывая борьбу добра и зла, изображая «поединок человеческих страстей и потенциалов», автор, по словам Леонова, «вправе усилить, углубить, избирательно подчеркнуть в них *главное* для него — не только в меру дарованья, но и в преломлении своей творческой личности... Художник не может просто *списать* добро, он должен предварительно создать его внутри себя, а для этого

требуется наличие, даже присутствие в нем еще чего-то, кроме таланта... Значит, вопрос об искусстве будущего решается не снаружи, а изнутри!».

Отвергая как метод искусства дидактизм и морализацию, Леонов, в духе реалистической традиции, в образах дает «спрятанную тенденцию» (эти слова содержатся в характеристике картины Федора Скутаревского). Читатель произведений Леонова должен уяснить мыслительную «вторую композицию», не выискивая ее в специальных авторских «отступлениях» или в тирадах вполне положительных персонажей.

Леонов создал ряд произведений без ведущего положительного героя (вторая редакция «Вора», «Evgenia Ivānovna», «Бегство мистера Мак-Кинли»). Однако позитивное, утверждающее начало выражено здесь не менее сильно, чем в произведениях писателя, содержащих обстоятельно разработанные и яркие образы положительных героев. Достигнуто это отчасти посредством акцентировки роли повествователя, но главным образом — посредством композиции, сюжетного развития, то есть целенаправленных многосторонних сопоставлений характеров и их действий, позволяющих читателю глубже понять события, раскрытые в новых сцеплениях, и людей, включенных в новый «контекст», и сделать относительно них совершенно определенные выводы.

Признаком усиления роли художественного субъекта являются такие «нарушения» традиционной композиции, как включение вставных новелл, играющих роль образного комментария к концепции произведения (три ночи у костра в «Барсуках»); экскурсы в прошлое и будущее — своего рода формы образной объективации отдельных сторон духовной сущности персонажей («Дорога на Океан»); перебои повествования о настоящем рассказом о прошлом — прием углубленного исследования явления, уяснения его причин и исходного момента, снятия покровов и обнажения самого «ядра».

Многообразны формы выражения авторского отношения к персонажам.

Если Грацианский или Потемкин («Соть») охарактеризованы традиционно «от автора» (очень тонкие и артистичные характеристики: ироническая в первом случае, пафосная — во втором), то Похвиснев, Алеша Пересыпкин («Дорога на Океан») непосредственно автором не оцениваются, их внутреннее содержание раскрывается в пес-

симистическом представлении первого о будущем планеты Земля и в темпераментном, «комсомольском» обличении вторым дельцов и хищников в написанном им эссе по истории Волго-Ревизанской железной дороги.

Порою задушевную мысль и тезис автора можно найти не только в репликах близких ему персонажей (Фирсов, Бураго, Вихров, Березкин), но и далеких ему, рисуемых критически. В последнем случае художественный субъект выражает себя лишь в момент пересечения развиваемой и воплощаемой в произведении основной мысли автора с прозрением персонажа — выстраданным, как у Маньки Вьюги, или чисто интеллектуальным, как у Пикеринга. На какой-то момент автор доверяет персонажу выразить «формулу явления», даже приговор художника, с тем чтобы сразу же после этого он принял свой обычный облик, уравнявшись с другими персонажами в потоке повествования.

Вопрос о художественном субъекте в конечном счете связан с позицией писателя. Позиция Леонова всегда ясна, и каждое его произведение является нацеленным в совершенно определенном направлении.

Леонов — художник-мыслитель. Мыслительное, интеллектуальное начало выражено в сложных и разветвленных идейно-образных концепциях его романов и пьес. Им присущ вполне определенный общественно-политический, нравственно-психологический и философский аспекты, делающие их остро проблемными и идеологически насыщенными. Обычны конфликты носителей различных мировоззрений, различных философских идей в системе образов его произведений. Живописная изобразительность стиля соединяется с логически выверенными ходами рассуждений, с отшлифованными словесными формулами, а порою и афоризмами.

Возбудить мысль читателя, дать толчок его мышлению — такую задачу ставит перед собой писатель. И вместе с тем живое человеческое тепло исходит от его произведений. Леонов — человек большого сердца. Он привлекает своими человеческими качествами, русской сердечностью, проникновенным пониманием человеческой души, бережно-уважительным отношением к индивидуальному своеобразию личности, непримиримостью ко всяким формам насилия над человеком, своей добротой и правдивостью, самостоятельностью и бесстрашием

своих продуманных суждений и выстраданных заключений. Писатель умеет находить путь к сердцу читателя, щедро насыщать его душу своим лиризмом, своей страстью.

Понятно, почему писатель не мог время от времени не обращаться к оружию публицистики, к этому сплаву тезиса и чувства, устного слова и книжной речи, обнаженной логики и образа. Публицистичность заложена в самой природе таланта писателя, вызрела в его художественном творчестве.

Но и тогда, когда Леонов обращается к языку публицистики, языку силлогизмов, он остается в рамках публицистики художественной, которая отличается не только яркостью и выразительностью языка, но и свободной, «раскованной» логикой, своего рода «поэтическим беспорядком». Писатель подкрепляет, а порой и заменяет строгую последовательность мысли и систему доказательств взволнованностью выраженных чувств, глубиною прозрений, остротою «чувствуемой мысли», силою художественного пафоса. Художник всегда остается художником.

Рассмотренные же выше особенности творчества Леонова объединяются в кратком определении: художник-философ.

6

Леонова интересуют многие аспекты современной эпохи, ее пафос и конфликты, трагическое и высокое в ней, борьба нового со старым во всех проявлениях, от общественно-политических до внутренне-психологических. Его внимание привлекают процессы духовного преображения человека, освобождающегося от моральных уродств, испорченности, эгоизма, нечистых помыслов, все многообразие контрастных по отношению друг к другу и зачастую внутренне противоречивых характеров.

Но особенно упорно размышляет художник над проблемой нового человека.

Уже в период создания «Барсуков» (1924) Леонов пытливо всматривался в облик комиссара Павла Рахлеева (товарищ Антон), стараясь понять источник его нравственной силы. Раздумьями об обновленном человеке «по ту сторону турбины» проникнут роман «Вор» (1927): писатель хотел в человеке своего времени, еще отягощенном пережитками старого мира, отыскать залоги

грядущего преображения. В том же 1927 году Леонов впервые сформулировал для себя генеральную задачу — «выявить ... начало и зарождение нового человека»[14]. Проблема нового человека оказалась в центре почти всех его последующих произведений. В 1934 году, в период работы над «Дорогой на Океан», Леонов считал важным понять «главное обобщительное свойство» героя нашей эпохи, «делающее его земным (и в этом главная его сила), реальным и жизненным». А в 1942 году, в разгар испытаний военных лет, так ярко обнаруживших силу и крепость нашего народа, Леонов подытожил: «Нет более значительной темы в литературе, чем тема о качествах советского человека»[15].

Среди образов современников, созданных Леоновым, особенно масштабными, синтетическими являются образы Скутаревского, Курилова и Вихрова. Но многие характеристические черты нового человека выражены и в таких образах, как Потемкин («Соть») — руководитель большой социалистической стройки, Фаддей Акишин («Соть») — плотник, народный умелец, без которого не обошлись крупнейшие стройки 20-х годов, инженер Черимов («Скутаревский») — представитель молодого поколения советских физиков, генерал Литовченко («Взятие Великошумска») — крупный военачальник, Крайнов («Русский лес») — советский дипломат, человек широких горизонтов, полковник Березкин («Золотая карета») — «совесть» Отечественной войны и другие.

Каково же «главное, обобщительное свойство» героя нашего времени? Отвечая на анкету, Леонов следующим образом обрисовал черты современника: «Герой нашей эпохи — это тот, кто открывает пути в будущее с предположением, что оно лучше настоящего, приближает это будущее и облегчает человеческому обществу доступ к победе... Он должен быть наделен прежде всего высокой культурой и... пониманием своей роли в прогрессе всего человечества... Его руководящим стимулом будет не награда, скажем, именные часы, или кубок в серебре высокой пробы, или жетон в петлице, а твердое, мудро осознанное понятие самого содержания человеческого прогресса и его личного места в нем. Вероятно, этот герой будет отличаться от архаического понимания геройства своей величайшей обыкновенностью». Высочайший подвиг для него «будет всего лишь выявлением своей личности, своей общественной целесообразности —

не экзаменом на звание гражданина завтрашнего дня, а естественной кульминацией в поведении, ради которой он, может быть, только и зародился на белый свет»[16].

Здесь дан почти исчерпывающий ответ на поставленный вопрос. В других высказываниях писателя оттенены штрихи нарисованного портрета.

О коммунисте Курилове Леонов сказал: это «большой человек», «человек с громадным внутренним миром»[17], который «способен осмыслить и регулировать явления сегодняшней жизни с точки зрения того, что он видит в будущем»[18]. Профессора Скутаревского Леонов называет «человеком большой мысли, внутреннего пафоса, глубокой философской идеи»[19]. Горение, увлеченность высокой целью свойственны Вихрову. «Ты одержимый человек»,— говорит Вихрову Чередилов («Русский лес»), и эту «одержимость» мы можем заметить в Увадьеве («Соть»), в Поле Вихровой («Русский лес»), в Тимоше («Золотая карета»). В этой одержимости как бы непосредственно вскипает и рвется вперед динамическая сила эпохи. В ней — естественное выражение гуманистической сути нового человека, его стремления *давать* людям, а не только *брать* у них, строить и приближать человеческое счастье, а не отдалять и разрушать его.

Особенно ценит Леонов подлинных героев, тех, кто по своей сущности соответствует значению этого слова. Писателя интересует человеческий подвиг, люди подвига — зачастую внешне не эффектного, обыкновенного и будничного,— который так свойствен тем, кто беззаветно сливает свою личную судьбу с судьбой народа и всегда, во всем следует началам человеческой порядочности и человеческого достоинства.

Отталкиваясь от сравнения современного мира с кораблем, терпящим бедствие (сравнение очень точное, если иметь в виду опасности и страдания, которым подверг народы мира германский фашизм и ныне грозит подвергнуть человечество империализм), Леонов говорит, что в эту трудную пору «слабейшие страдают морской болезнью философского или житейского неустройства». Но, помимо этих «каютных героев», «где-то на мокрой верхней палубе, в машинном отделении, в кочегарке одновременно действуют хмурые, недоверчивые, не шибко сильные в дипломатическом этикете люди и один на один, за всех борются с судьбой, с ночной стихией, с

дьяволом самим, хотя бы для того, чтобы до последнего вздоха было соблюдено высокое человеческое достоинство».

Можно было бы и далее продолжить эту характеристику, словами Леонова, свойств современника. Важнее, однако, постараться понять самый леоновский аспект познания и изображения современника.

7

Каким образом писатель может понять и показать качества нового человека? Только в том случае, отвечает Леонов, если он будет осмыслен в широком историческом аспекте, дан в многоразличных связях и ассоциациях. Свой принцип изображения современника Леонов отчетливо наметил в письме к М. Горькому в 1930 году (после выхода «Соти»). Он писал, как бы ловя рождающуюся мысль, по частям добывая сокровенную суть:

«Есть особая... литературная философия людей, явлений, событий. В некоем величественном ряду стоят Дант, Атилла, Робеспьер, Наполеон (я о типах!), теперь сюда встал исторически новый человек, пролетарий ли? не знаю,— новый, это главное. Конечно, истоки в пролетариате. Вот и требуется отыскать формулу его, найти ту философическую подоплеку, благодаря которой он встал так твердо и, разумеется, победит. Все смыслы мира нынешнего, скрещиваясь в каком-то фокусе, обусловливают его победу. Вот о нем надо писать — о том, чего еще нет. Самого честного, самого упорного ударника Путиловского спросите об этом — не ответит он. Ибо что есть истина? завтрашняя, к тому же! Думаешь об этом и зачастую упираешься в вопросы, еще не решенные жизнью и страной, а ведь до утопии снижаться не хочется... Сейчас главное — хотеть, желать, делать что-то литературой. Ведь не то же главное, что брюк в продаже нет или что фининспектор нашего брата описывает. Итоги нужно делать...»[20].

При всей «эпистолярности» эти слова удивительно ясно выражают философскую концепцию писателя, стремление его увидеть в новом человеке средоточие и «итоги» целой эпохи, задатки того, «чего еще нет»,— проясняющуюся «завтрашнюю истину».

В свете этого суждения яснее становится смысл другого высказывания Леонова, относящегося к театру:

в театре на его «идеальном этапе», театре будущего, говорит Леонов, «люди увидят себя не конкретно такими, какие они есть, какими сидят в зале, а в ореоле времени, в историческом разбеге, не только в быту, но и в невидимых инфракрасных, ультрафиолетовых лучах потенциального спектра».

Разумеется, Леонов в традициях реализма очерчивает социальный генезис личности и ее действий, прослеживает истоки психологии и поведения личности в социальной психологии и позициях отдельных социально-классовых групп, связывает «индивидуальную душу» с «коллективной душой». Писатель понимает, что истоки нового человека — в пролетариате, его идеологии. Но исторически новый человек формируется всей системой общественных отношений переходной эпохи, и притом всюду, в разнообразных трудовых слоях, составляющих в своей совокупности советское общество. С первых лет революции постепенно формируется единый советский народ — строитель нового общества, единый в своих интересах и устремлениях. Наш передовой современник синтезирует в себе качества народа, вступившего в новую эпоху человеческой истории. Поля Вихрова говорит в упор фашисту Киттелю: «Я девушка моей эпохи». Здесь автор обнажает свой глубинный эпохальный принцип изображения современника.

Люди разных эпох достаточно отчетливо выделены в «Барсуках»: старая Москва и старая деревня дали типы зарядьевцев и «барсуков»; революционная новь выдвигает тип «советского мужика», рождает категорию людей с какими-то новыми качествами (товарищ Антон).

В романе «Вор» воссоздаются атмосфера нэпа, облик московской окраины середины 20-х годов, быт мещанства, уголовников. Но автор не «живописует» эту социально-бытовую специфику, не позволяет бытовой линии развиваться «свободно» и «прихотливо», многое в обычаях и нравах изображаемой среды описывает бегло и лаконично (например, любовные переживания героев, «работу» воров, быт кинобогемы). В героях подчеркнуто общезначимое, выходящее далеко за рамки нэпа и вообще 20-х годов (человек «крутой воли»— Митька Векшин, мещанин в тоге советской «ортодоксии»— Чикилев и пр.). Бытовые детали являются лишь креплениями, связывающими с данным временем характеры

более «долговечные» и события более «продолжительные».

Эпохальное просвечивает в характеристиках героев «Соти». Резкий, небывалый контраст между людьми XVI и XX веков — между скитчанами и большевиками — проходит через весь роман. Сузанна — девушка «из завтрашнего дня». А далее, в «послезавтрашнем дне», возникает в сознании Увадьева светлое видение девочки Кати.

Принцип изображения людей «в ореоле времени, в историческом разбеге» выдержан и в повести «Evgenia Ivanovna».

В судьбе милой и несчастной женщины Евгении Ивановны писатель видит гибельные и разрушительные для человеческой души последствия отъединения от эпохи, от участия в общей судьбе своего народа (как бы она ни была трудна!). Не случайно в повесть включены бегло намеченные эпизоды истории и раздумья автора над историческим прошлым (один из героев повести Пикеринг — археолог; само действие отнесено к Грузии с ее многовековыми традициями, позволяющими как бы зримо ощутить в сегодняшней реальности частицу быта и нравов далеких времен). Трагическая история героини — листка, гонимого ветром,— развертывается на фоне сменяющих друг друга картин настоящего и прошлого, напоминаний о бедствиях многочисленных войн, сотрясавших государства, менявших судьбы народов и пока что не приведших человечество к настоящему счастью. Свидание с покинутой родиной, где впервые в истории кузнецом своего счастья стал народ, возбуждает в душе героини сложные и противоречивые чувства — удивление, уважение, радость, сожаление, горечь, долю зависти и страшное нарастающее ощущение отчужденности от печалей и радостей родины, отставания от времени, рванувшегося вперед.

В потоке истории, среди завихрений противоречивых течений, движутся и блуждают герои произведений Леонова. Завидна судьба тех, кто ощущает движение этого потока и умеет регулировать свою жизнь с учетом его закономерностей. Таковы Павел Рахлеев, Увадьев, Курилов, генерал Литовченко, Вихров. Иной, печальный удел у тех, кто не понимает начал и концов, причин и следствий (Семен Рахлеев, Митька Векшин, Похвиснев), кто пытается задержать и прервать это движение то ли по

неразумению (Ковякин), то ли по злому умыслу (Петрыгин, Буланин, Омеличев, Грацианский).

Раскрывая биографию героев, Леонов ставит их духовное формирование в связь с прошлым и с предвидимым будущим («Дорога на Океан»). Это придает действиям героев временной разбег, их мечте — огромной энергии разгон, их характеру — историческую определенность и динамику.

В последние годы и Шолохов и Леонов работают над произведениями, показывающими прошлое. Наивным было бы предположить, что писатели не поспевают за временем. Отлично поспевают! Они видят и ставят в своем творчестве проблемы эпохи, века, те проблемы, которые надолго остаются в поле зрения современника, как высокие горы, долго видные из окна поезда, мчащегося мимо рощ и холмов. Это проблемы, которые были по-своему важны и десять лет тому назад, и тридцать лет, и над решением которых бьются люди сегодня, и, по всей вероятности, интерес к ним не будет утрачен и завтра.

Разумеется, «долговременные» проблемы может увидеть и отразить и тот, кто пишет о быстротекущем сегодняшнем дне. Но и в этом случае автор может рассчитывать на долгую жизнь своих произведений лишь в том случае, если он не только видит мелькающие ближайшие столбы и холмики, но и держит в поле зрения горы, высоко взметнувшиеся в небо, стынущие взрывы облаков, далекие звездные гирлянды. Шествие к звездам всегда считалось высоким и благородным делом. В наше время, когда открывается реальный путь к ним, а небо очищается от скрадывающей его таинственной дымки, тем настойчивей совершается это движение «все вперед и — выше».

Показать современника заряженной частицей большого потока энергии, философски осмыслить его качества в ряду синтетических образов человеческой истории, обосновать новую, социалистическую концепцию человека, отличную от укоренившихся в старом обществе индивидуалистических и упадочнических представлений о человеке (апология личности, противопоставленной человечеству; признание вечности «расщепленного», «отчужденного» человека и т. д.) — такую задачу ставит и решает Леонов.

Что именно в человеческой жизни особенно интересует Леонова? В какой области бытия современного человека писатель стремится обнаружить новые его качества и новую масштабность его деятельности?

Напоминая об уроках Шекспира, Леонов замечает, что порою писатели ограничиваются «показом героя во внешней борьбе, его ролью в истории, а не той внутренней духовной арены, где происходят у Шекспира *главные* бои». Леонова особенно интересуют процессы внутренние, которые, разумеется, им не рассматриваются как явления замкнутые, изолированные от битв внешних. Леонов считает важным поставить битвы внутренние в центр внимания искусства, и в этом смысле он является продолжателем творческих принципов Шекспира и Достоевского.

Итак — леоновский психологизм. В чем его особенности? Что характерно для леоновского проникновения во внутренний мир, в диалектику души современника?

В романах 20-х годов «Барсуки» и «Вор» писатель как бы осуществил большие художественные эксперименты, испытав поочередно, на различном материале, средства эпичности, непосредственно раскрывающие диалектику жизни, и психологизма, служащие проникновению в глубины человеческой души.

Оказалось, что лаконично примененные средства психологизма в «Барсуках», растворенные в эпическом повествовании и диалогической драматизации, дают в итоге тот же положительный художественный эффект, что и экономные повествовательные эпические «вкрапления» в поток переживаний героев и эпизодические «переключения» острого и тонкого психологического анализа в напряженные драматические сцены в «Воре».

В этих смелых и замысловатых экспериментах молодого писателя своеобразно отозвались богатейший опыт и устремления русской классической литературы, так гениально представленные во всем своем диапазоне контрастными художественными системами Льва Толстого и Достоевского.

Для Льва Толстого характерна эпическая полнота изображения большого мира, судеб людей, их быта, их духовно-нравственной эволюции, эпическая всеобъемлющая многоаспектность показа мира — личностей, наро-

да, общества, государства. Достоевский не дает прямого изображения больших событий времени, да и чисто бытовая сторона привлекает его внимание в малой степени. Он обращается преимущественно к анализу человеческой души, к подробностям «микромира», веря, что в этой области человеческого бытия открываются столь же неограниченные возможности для новых открытий, как и в познании большого мира, и что через углубленное познание субъекта можно в очень точном разрезе изучить объективную реальность.

Леонов признает необходимым слить воедино эти два устремления. Это — в идеале. Практически же акцент на той или иной линии и тенденции в современном художественном творчестве сохраняется.

В творчестве Леонова ощущается акцент на психологизме, заметный не только в социально-психологических романах «Вор», «Дорога на Океан» и «Русский лес», но и в социально-политическом романе «Соть», дающем непосредственное, прямое отображение больших событий времени (индустриализация страны, «веселый разгул ломки» старого деревенского уклада, острая классовая борьба).

В жизни современника Леонова интересует не быт сам по себе, не «биологическое» в людях (как герой ест, предается любовной страсти и т. д.) и не только «внешняя борьба» героя, роль его в конкретных событиях гражданской и военной истории, в общественных мероприятиях, проводившихся в ту или иную пору, но *битвы внутренние,* выявляющие нравственный потенциал личности, ее строй чувствований и образ мышления во всем их современном звучании и специфике.

Леонов стремится углубить познание объективной диалектики (эпохи революции) через познание диалектики души, познать время по его отметинам в душе человека. Через сердце и разум героев Леонова проходят силовые линии динамичного, стремительно меняющегося мира. Читатель произведений Леонова ощущает не только обусловленность мыслей и чувств его героев (микромир) социальным моментом и социальной структурой (макромир), но и «параллельность» движения этих двух рядов, обладающих известной автономией, их соответствие или же несоответствие — в тех случаях, когда речь идет о людях, растерявшихся перед революционной новью или встречающих ее непониманием и враждебностью.

Этот психологический акцент в творчестве Леонова окреп и усилился не случайно. В нем нашли отзвук некоторые объективные тенденции времени. Обострение социальных противоречий, усложнение внутреннего мира современника, насыщенность человеческого сознания информацией, рост субъективного фактора в историческом процессе, интенсификация жизненного ритма обязывают искусство нашей эпохи к глубокому и всестороннему исследованию нынешнего «микромира».

В одном из своих высказываний Леонов отметил, что в наше время, когда «наиболее страстно, вплотную схватываются новое и недавнее старое, доброе и злое», художникам надо «ухватить, начертить, взять в рамки точных психологических формул происходящие ныне душевные процессы, мягко говоря,— сложнейшие психологические диффузии». «Новые, важные, еще незнаемые свойства возникают у людей, которые начинают жить в существенно измененном мире, руководствуясь какими-то новыми побуждениями».

Писатель много размышляет над тем, что нового в сознание современника вносят усложнившиеся обстоятельства современной общественной жизни и межгосударственных отношений, великие открытия и изобретения в науке и технике, дерзновенный выход человека в космос.

Не перестают его волновать и вечные «тайны» человеческой души, неуловимые психологические процессы, взаимосвязи внутреннего и внешнего, соотношение мыслей и переживаний с его, человека, действиями.

«Мы еще плохо знаем,— говорит Леонов,— что вызывает иной раз непредвиденный ход мышления, чем он управляется и как отражаются на нем в свою очередь им же порожденные поступки, действия, творения. Например, текут своим чередом какие-то житейские события, они приходят в сознание через глаз, через ухо. В мозгу происходит сложная химическая игра, какая-то диффузия, разряды, целая гроза, о которой человек даже не подозревал, и вдруг идет импульс по руке, сокращение мускулов, и потом рука сжимает горло Дездемоны. Я говорю фигурально, имея в виду выбор, решение, некий философский поступок. С другой стороны, когда некто сжимает горло Дездемоны, то он не просто совершает кару, он убивает целый мир и убивает в себе что-

то. Это сложно — он уже не тот человек, каким был. Следовало бы в лупу рассмотреть весь этот процесс»[21].

9

В психологизме Леонова заключено немало новизны. Новизна рождена внимательным исследованием качеств современной личности. Давно уже Леонов является глубоким знатоком той науки, которую сейчас называют социальной психологией. Современная личность в ее взаимоотношениях и взаимосвязях с коллективом, массой, народом — вот предмет, которым писатель занят с начала своей литературной деятельности.

Любопытно, что когда один из видных исследователей социальной психологии Б. Д. Парыгин перечислял проблемы изучения современной личности, казалось, будто он извлек их из произведений Леонова. Среди этих проблем такие: степень зависимости психики человека от настроений окружающей среды; истоки склонности личности к конформизму (случаи, когда человек охотнее доверяет мнению большинства, нежели собственным реальным ощущениям); сходность восприятия реальности у людей одинакового профессионального опыта; зависимость внутреннего богатства человека от богатства его связей с человеческими «галактиками» (народ, человечество); поразительная энергия молодости, как величайший «запасник» возможностей человека[22].

Одним из важнейших аспектов познания «обобщительных свойств» современника Леонов считает профессиональный. Ведь героем литературы теперь стал деятель определенного вида труда, человек, «своей профессией, как приводным ремнем, связанный с эпохой, в которой он творит». Не учитывая профессионального коэффициента в духовном облике современника, писателю собственно нельзя «понять его психологического отношения к тому или иному явлению жизни, без чего писатель не сможет поймать ту оживляющую подробность, которая убедит читателя в достоверности происходящего». Автору нужно знать не только психологию, но даже «рефлексологию профессии», ибо если герой «взглянул в микроскоп — и у него плохое настроение, или сверил две сделанные в разные десятилетия фотографии какой-то дальней туманности — и вдруг у него

был очень хороший аппетит в этот день, то надо знать, почему и как это произошло»[23]

«Трудовая координата», профессиональный коэффициент ныне входят в «философское уравнение», которым определяется судьба персонажей.

«Переиначивая известное выражение,— говорит Леонов,— можно сказать теперь: она его не за муки полюбила, а она его полюбит за то, что у него глаза видят глубже в атоме, чем ее глаза, чем мои глаза. Потому что через него ей откроется гораздо больший мир».

Тема любви как элемент современной литературы претерпела существенную эволюцию.

«Я вовсе не умаляю значения любви,— продолжает Леонов,— под аккомпанемент этого инструмента созданы все искусства, все мировые шедевры. Но труба судьбы сегодня звучит по-другому. Не интересны больше замкнутые в себе любовные терзания какого-нибудь герцога Дебройля. Да и сам он переменился: этот герцог теперь — известный физик. Он в новом качестве — герцог физики де Бройль.

Сегодня мы находимся в других условиях. И любовь, этот старый, почтенный инструмент искусства, должна по-иному звучать в оркестре вместе с другими инструментами, которыми буквально преобразуется мир».

Трудно сказать, насколько точно интервьюер зафиксировал то, что говорил ему Леонов, но в общем мысль писателя ясна: не нужно, как это часто делалось в литературе прошлого, придавать этой теме универсальное, всеобъемлющее значение. В наше время этот «почтенный инструмент искусства» не должен звучать соло. Читатель отнесется с недоверием к современному герою, который захвачен преимущественно любовными переживаниями. Нравственный облик современника выявляется не столько в интимной сфере, имеющей естественную тенденцию к ограничению мира личности двумя или тремя действующими лицами, сколько в области более широкой, прямым путем связавшей личность с жизнью большого мира, во многом перестроившей характер рецепции и переживаний личности.

Кстати заметим, что последовавшие за «Барсуками» романы Леонова не заключают в себе сколько-нибудь пространных изображений чувственной страсти. Только в «Дороге на Океан» вновь (в особенности в редакции 30-х годов) обнажается «телесность» любви. В

«Русском лесе» автор восстанавливает нарушенную традицию.

Профессия, конкретный вид труда, который определяет место человека в общественной практике, накладывает печать на его психологию. Знание профессиональных качеств и умений человека позволяет автору исчерпывающе ответить на вопросы: на какие средства человек живет? каково его место в борьбе за человеческий прогресс? каких он хочет изменений в мире?

Трудовая координата в сущности сливается с нравственной координатой. В творчестве Леонова давно уже предугаданы возрастающее значение в нашей жизни морально-этических вопросов и необходимость глубокой разработки проблем социальной психологии (недаром его романы «Скутаревский», «Дорога на Океан» и «Русский лес» некоторые критики даже склонны относить к жанру этического или морально-философского романа).

Писатель стремится уяснить и ясно очертить моральные побуждения современника. Новое в этической сфере Леонов не отъединяет от старого, от лучшего, что было в старом. Он поверяет личность критерием общечеловеческих моральных норм, так называемых простых норм нравственности (справедливость, доброта, честность, чувство товарищества, доброе отношение к природе[24], чувство прекрасного[25] и т. д.). Говоря о качествах человека будущего, Леонов любит употреблять слово «чистота», то есть естественная человечность, совестливость, порядочность. Леонов пишет: «Ныне действующий социалистический гуманизм включает в себя расширенные понятия порядочности, которые вытекают из того, что твое собственное благо исходит из зеркальной возможности точно такого же блага для ближнего. В этом основа морали и этики будущего».

Не раз критики сокрушались по поводу огорчительных «перепевов» у Леонова мотивов «больной совести» Достоевского: то ее переймет Митька Векшин, то «больная совесть» обнаружится у Поли Вихровой. Конечно, указанные персонажи (Митька — в первой редакции романа) весьма щепетильны в делах нравственных, в самооценке своего поведения, стремятся действовать по глубокому внутреннему убеждению и хотели бы остаться людьми с чистой совестью, и в этом отношении они действительно сходны с некоторыми персонажами Достоевского. Только само это сходство нужно оценить не как отрицательный

признак неискоренимой подверженности Леонова влиянию Достоевского, а как выражение глубокости леоновского психологического анализа, учитывающего среди других аспектов и деликатнейшие и сложнейшие аспекты совести и порядочности, так волновавшие в свое время Достоевского.

Для Леонова особенно важны нравственный потенциал личности, ее «сокровенная человеческая сущность». Эта последняя, подчеркивает Леонов, «только и может составлять предмет искусства».

Леонов поверяет своего героя его отношением к глубинным традициям народа, его моральным принципам, проверенным и закрепленным веками. Его представление о прекрасном в человеке нового мира сосредоточено, по удачному выражению критика В. Крылова, «в любви писателя к силе и крепости души народной, той крепости, которая в своих грубоватых и внешне непривлекательных формах таит, однако, огромное богатство и потенциальную мощь неистраченных сил».

Леонов, как и М. Шолохов, как В. Астафьев, В. Шукшин, В. Белов, В. Солоухин, С. Крутилин, В. Распутин, С. Залыгин и другие, ведет спор с небрежением к духовным началам народа, к богатствам народной цивилизации.

Новый человек формируется в реальных условиях национальной, народной культуры, а не создается в лабораториях стерильно очищенным от всего комплекса традиций прошлого. Новый человек — не умозрительно сконструированный агрегат, а живой, земной человек, выросший на почве определенной национальной культуры.

Культура, по определению Леонова, это «память человечества о прошлом» (в беседе с автором книги). Только овладение всем наследством прошлого, памятью о прошлом своего народа и всего человечества создает реальные предпосылки для движения вперед.

В одной из бесед с зарубежным литературоведом Леонов, говоря о своих впечатлениях от встречи с Соединенными Штатами, отметил, что «Европа отличается от Америки тем, что в ней живет «память человечества», между тем как Соединенные Штаты являются страной без памяти». Без памяти о прошлом человек оказывается духовно обедненным. Никакой здравый смысл, никакая деловитость не могут компенсировать этого недостатка. Утрата памяти о прошлом иссушает человека, делает его однобоким.

«Человек немыслим без всего груза своего прошлого (радостей и печалей). Все в целом (ошибки, радости, муки, успехи, блуждания...) — все создало нынешнее лицо человека. И если скинуть — оставить за спиной — черное платье, двигаться вперед налегке, навеселе, к положительным лишь достижениям — тут человеку и крышка» (из письма от 5 июня 1960 г. к автору книги).

Вопрос об овладении культурой — это вопрос о всестороннем гуманистическом воспитании человека.

Таковы некоторые общие особенности психологизма Леонова.

10

Есть свои особенности в структуре леоновских персонажей, в их сюжетном раскрытии, в психологическом анализе.

Прошлое и будущее человека Леонов рассматривает как причину и следствие, то есть в свете категории причинности, порою в духе жесткой математической логики, сознательно смыкая художественный психологический анализ с анализом научным, придавая литературе подчеркнуто мыслительный характер.

Во временно́м, историческом аспекте писатель ищет ответа на вопросы: откуда? почему? Субъективный мир личности он рассматривает как порождение эпохи, больших явлений времени. Что дала человеку эпоха? Какие качества взрастила в нем? Ответ на эти вопросы позволяет писателю предвидеть возможное поведение личности в будущем, найти данные для решения загадки будущего. Что предвещает эта личность? Что она даст эпохе? Каким смыслом наполнит она грядущие дни? Много таких вопросов ставит Леонов в своих произведениях.

Ответив на подобные решающие вопросы, дав читателю «формулу явления», то есть определив вектор и ритм духовного движения героя, Леонов считает излишним выписывать всю траекторию до конца.

Давно, еще в период создания «Вора», Леонов писал: «Не страх любопытен нам, а разбег к страху,— не самодовольно действующий герой, а рождение героя»[26]. Эти слова, в сущности, выражают творческий принцип писателя, выдерживаемый им последовательно.

Митька Векшин (в первой редакции «Вора») — именно такой рождающийся герой: автор оставил за пределами повествования историю его грядущего духовного

преображения. Увадьев — политически сложившийся человек, но и он весь в поисках решений нравственных проблем; он также проходит стадию «рождения». История Скутаревского остановлена автором в тот момент, когда герой рвет со многими старыми представлениями и привычками, совершает переход на мировоззренческие позиции пролетариата.

Этот процесс рождения человека «завтрашнего дня» прослежен автором особенно разносторонне в образах молодых героев. К ним относятся Сузанна («Соть»), Маронов («Саранча»), Женя («Скутаревский»), Лиза и Марина («Дорога на Океан»), Маша («Половчанские сады»), Аннушка («Обыкновенный человек»), Лена («Лёнушка»), Марька («Золотая карета»), Поля Вихрова («Русский лес»).

Даже Курилов — образ в некотором отношении «идеальный» — постепенно все больше раскрывается в новых качествах как человек большого сердца, мечтатель ленинской и горьковской устремленности, как разведчик будущего.

Формула «рождение героя», так неудачно в свое время обыгранная Ю. Либединским в его известной повести, у Леонова не навеяна преходящей литературной модой («За живого человека в литературе!») и не является результатом «сочинительства» художника, а порождена своеобразием его таланта, особенностями сложившейся у него концепции человека. Говоря о Достоевском как о мастере психологического анализа, Леонов в беседе с автором этой книги заметил: «Мне близко у Достоевского то, как он рассматривает молекулярные явления в человеке — возникновение человеческого характера». Указанная формула приобретает более универсальный характер в другом его высказывании: «Искусство прежде всего состоит из рассмотрения механики явлений. Как из маленького человека вырастает герой? Как зарождается любовь? Как человек создает шедевр?» [27].

Человек берется в «текучем» состоянии, по-толстовски, как живая подвижная система. Леонову глубоко чужды заданные статические координаты, он не создает априорных схем, им владеет пафос исследования. Ему чуждо схематическое подразделение героев на строго положительных и безусловно отрицательных (не смешивать с авторской позицией, с отношением автора к положительным и отрицательным явлениям!).

Критические дискуссии о положительном герое, имевшие место в прошлом, говорит Леонов, играли порою отрицательную роль, ибо зачастую ориентировали писателей на создание, по его словам, «полированных образцов, свободных от изъянов добродетели». Изображать же современника следовало, подчеркивает Леонов, «во всех его потенциальных разностях, во всей многоликости характеров, судеб и поступков». Наш современник воплощает, продолжает писатель, «самую действенную людскую идею о *золотом веке»,* он взял на себя подвиг «на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты. Немудрено, что в этой роли он то отважен до песенной дерзости, то легендарен по могучему броску в будущее, то несчастен до самых низин отчаянья».

В высказывании Леонова не только заключена мысль о многообразии характеров, но и подчеркиваются реальные противоречия и сложность в облике современника.

В свое время автору «Вора» критикой предъявлялась претензия, почему им не показан воскресший и преображенный Митька Векшин. Векшины, конечно, изменились и в своем большинстве перевоспитались, но ведь этот процесс произошел не сразу, понадобились пятилетки для того, чтобы перемены могли получить массовый характер. Уже в «Скутаревском» (1932) появляется молодой инженер Черимов, в недавнем прошлом, после окончания гражданской войны, лишь в небольшой степени отличавшийся от Векшина по своему культурному уровню и внутренней организованности.

Писали критики и о том, что Увадьев беден эмоциями, культурно не богат. Автор «Соти» и в этом случае не старался польстить герою, забежать вперед. Да, таким порою был реальный командир-хозяйственник периода первой пятилетки, что не лишало его ореола подлинного героизма: в нем ощущались громадная, несокрушимая сила и устремленность великого народа на одном из тяжелейших перегонов истории.

В развитии современника отражалось все сложное, противоречивое развитие действительности. Время накладывало отпечаток на личность. И порою в чем-то ограничивало ее. Леонов предусматривает такие случаи.

Партизанско-стихийные явления гражданской войны породили анархичные характеры стихийных революцио-

неров, склонных к «волевым» решениям и методам «кавалерийского наскока», людей неустойчивых, подверженных на поворотах истории крайним колебаниям (Митька Векшин).

Острые внутренние социальные конфликты первых лет революции рождали своего рода фанатиков борьбы, людей, готовых все без исключения области человеческой жизни оценивать в свете непримиримых антагонистических классовых конфликтов (таков Брозин из «Барсуков», трактовавший выступление крестьян-«барсуков» как русскую Вандею).

Пафос трудных лет ускоренного строительства в годы первой пятилетки порождал характер аскетического героя, готового объявить самоограничение чуть ли не принципом новой жизни. Таков Увадьев. Он полон веры в торжество новой жизни и склонен свою волю и свое стремление поставить надо всем. «Истина — это то, во что я сейчас верю!» — заявляет он. И ему пришлось услышать совет своего более умудренного друга Потемкина: «...ты вниз гляди, вниз, откуда миллионы глаз на тебя смотрят. Ты внизу справляйся, ладно ли идет».

Порою это стремление писателя к осмыслению сложных характеров недостаточно оценивалось. Так, один из критиков сокрушался по поводу героя «Русского леса»: «Л. Леонов лишил своего героя наступательной силы... Вихров в значительной степени борец-одиночка». На первый взгляд критик прав. Вихров вроде бы и ведет себя пассивно, не вступает в открытую полемику со своим антагонистом Грацианским, и действует порою в одиночестве. Но вдумаемся в изображенную в романе ситуацию.

Грацианский приобрел в 30-е годы благодаря своей «левизне» звание чуть ли не столпа советской науки лесоводства. Что могла дать тогда лобовая атака против Грацианского, кроме поражения Вихрова и тем самым ослабления сил действительных друзей русского леса? Не правильнее ли поступил Вихров, сосредоточивший свою энергию на дальнейшем позитивном обосновании своей теории, основ правильного, научного лесопользования? Здесь требовалось не меньше мужества и героизма, чем в прямых атаках на вульгаризаторов. (Вспомним, например, научную принципиальность академика Н. И. Вавилова, не отказавшегося от начал научной генетики в годы, когда она объявлялась лженаукой.)

Словом, критик использует общее положение (относительно активной позиции советского человека) без учета конкретных обстоятельств времени, не замечая действительной смелости и активности Вихрова, его научной принципиальности и бескомпромиссности (вот где скрыта наступательная сила героя!).

Столь же мало оправдан и второй упрек критика в адрес Вихрова. Прежде всего, нужно разобраться в понятии «борец-одиночка». Таким борцом-одиночкой является, например, персонаж из романа В. Дудинцева «Не хлебом единым». Он одиночка по самому своему духу, по внутренней сути человека-индивидуалиста, по характеру своих наскоков на советский «правопорядок» (негодуя на извращения новой жизни, он готов перенести свое отрицание на весь строй новой жизни). Вот это в подлинном смысле борец-одиночка! Вихров по своей сокровенной сути и по всему размаху деятельности — человек глубоко советский, настоящий народный деятель. За отъединенность принимается колоссальная сосредоточенность ученого на любимом деле, его живая заинтересованность проблемой огромного государственного, общечеловеческого значения. Какой же это борец-одиночка? Если он на какое-то время оказывается одиноким, то это имеет свои объяснения общественно-исторического свойства, которых, однако, не предусматривает критик. (Впрочем, чтобы быть точным, автор вовсе не показывает Вихрова одиночкой: у него есть ученики; он встречается — как позволяют обстоятельства — с Крайновым, советским дипломатом, коммунистом, хорошо понимающим друга и поддерживающим его.) Вихров знал, что правда восторжествует, не может не восторжествовать. Вера его в коренные начала нашей жизни остается нерушимой.

Сложен и характер Поли Вихровой. Сам Леонов пояснил нам свой замысел в одном интервью, обратив внимание на черточки экзальтированности и чрезмерной патетичности в ее высказываниях, а также на жестокую прямоту в ее правдоискательстве. Вдумчивый читатель свяжет эти особенности ее характера с особенностями времени (предвоенные годы), ясно и точно обрисованными художником. А ведь Поля — почти идеальный образ у Леонова. Художник никогда не поступается истиной.

Леонов рисует героев с учетом многих координат бытия, имея целью пригласить читателя к дальнейшим

раздумьям над прочитанным, к пытливому рассмотрению сложного и в чем-то противоречивого внутреннего мира современника.

11

В предшествующих разделах я сосредоточил внимание на отражении в творчестве Леонова образа современника — участника борьбы за победу нового. Неослабевающий интерес к новому человеку соединяется у Леонова с постоянным вниманием к «механическим гражданам» нового мира, к его противникам и антагонистам, к примазавшимся и перекрасившимся. Иногда он показывает их в состоянии внешне выраженного конфликта с новым, но порою — «самих по себе», без прямых контактов с социалистической действительностью (мир героев «Унтиловска», образ Похвиснева в «Дороге на Океан»).

Последнее обстоятельство озадачило Ф. Гладкова. В письме к М. Горькому он так отозвался о только что появившемся в 1927 году романе «Вор»: «И кому нужны эти люди, уже умершие для нашей жизни, какие откровения они несут? В свое время маленький подпольный человек — разночинец — был вполне законным и нужным героем, потому что он входил в общественную борьбу как революционная сила. А теперь все эти обломки крушения — только сор и щебень на пути революционного созидания»[28].

В этом отзыве обращает на себя внимание резкое неприятие и персонажей романа (незачем в нашу революционную эпоху о таких писать!), и авторской позиции (интересуется «обломками крушения», людьми, «умершими для нашей жизни»). Ф. Гладков склонен был подобный типаж считать как бы несуществующим, игнорировать его в жизни. Игнорировать-то можно, да в такой ситуации мир этот не исчезнет, а возможно, и возрастет! Этой вероятности Ф. Гладков как бы не предусматривает, то есть забывает о необходимости обличения воинствующего мещанства, о задачах перевоспитания людей пассивных, стоящих в стороне от процессов революционного созидания.

Спустя двадцать лет Ф. Гладков остался при том же скептическом мнении о творчестве Леонова. В письме к автору настоящей книги (от 7 августа 1948 г.) он

говорил о неприятии им произведений Леонова, о том, что не выносит «его подпольных теней». Отзыв заключался словами: «Он (Леонов) не реалист, а рассказчик неправдоподобных снов».

Это — поразительный пример непонимания одним крупным художником слова другого, его современника. Казус этот свидетельствовал не только о различиях индивидуально-творческого сознания Гладкова и Леонова, но и о цепкости однажды возникшего предубеждения. Ведь сам Гладков писал в своих романах и повестях о «подпольных тенях», о людях, умерших для новой жизни. Он понимал, что новое лучше видится в литературе по контрасту со старым, с тем, чему оно противоборствует. Без показа старого правдивой картины не написать и проблем жизни не решить.

Леонов это и делает. В основе его произведений — острые, напряженные конфликты. Все творчество Леонова страстно отвергает бесконфликтность, прикрашенность изображения, игнорирование сил регресса и реакции. Через анализ диалектики жизни приходит писатель к каждому новому замыслу, к каждому новому произведению. Он хорошо знает, что в искусстве нужно давать обе части уравнения. И на этой творческой позиции остается неизменно.

Цель писателя определена Леоновым недвусмысленно, почти с четкостью лозунга: «Главное назначение писателя в жизни — делать человека лучше!»[29]

Возможно ли это? Возможно, отвечает писатель, ибо «человек всегда в основе своей — хороший». Нужно силою искусства добиваться пробуждения «спрятанных неосознанных человеческих качеств... в человеке сегодняшнем все элементы завтрашнего человека существуют». «Искусство должно воспитывать хорошие качества, заложенные в человеке, а не заниматься перековкой зла на утилитарное добро».

Иными словами, Леонов, как и Лев Толстой, не разделяет мнения, что человек в своей основе плох (об этом говорил, например, Г. Спенсер; вариации этого тезиса можно найти у Л. Андреева), и предстоит плохое превратить в хорошее. Если б дело обстояло так, вряд ли осуществились бы изначальные идеи золотого века. Социальная алхимия не принесла бы искомого результата. Но в том-то и дело, что к этой алхимии и не надо прибегать; оставаясь на реальной почве человеческого

бытия, мы в состоянии развить заложенные в человеке способности, достичь всестороннего развития личности, сняв все «наносное», отрицательное, что искажает человеческую натуру, вносит в нее дисгармоничность (сумма эгоистических стремлений, укоренившихся привычек и вкусов индивидуума, отъединенного от большого мира, и т. д.).

Как именно следует воспитывать человеческую душу? На этот счет ряд соображений высказывает леоновский Фирсов. Нельзя просто нечто «подкрутить» в ней. «В отличие от швейной машинки, она не выносит, например, когда в нее вводят отвертку»,— замечает он. Нельзя и ограничиться наставлениями и прописями: «Она не терпит всякой химии в предохранительных от зла таблетках, ей требуется натуральный продукт». Душа не довольствуется умозрением, ей необходимо наблюдать жизнь. «Другими словами, она желает *самолично* созерцать все, из чего составлено бытие, то есть вечность, борьбу света с тьмой, начала и концы, а также все прочее, в чем требуется строгий, однажды в жизни выбор и раздумье, то есть собственными широко отверстыми очами, а не в передаче оперативных творцов литераторского цеха». Наблюдая реальную жизнь во всей ее пестроте и сложности, учась размышлять, делать выбор — только так может человек стать лучшим, новым. «Человеческое вдохновенье не любит иначе, оно чахнет тогда и отмирает, не имея надлежащего благоговейного упражнения, вследствие чего из него однажды может получиться что-нибудь в высшей степени *наоборот».* То есть может получиться так, что не знающая реальности, не научившаяся совершать правильный выбор человеческая душа сделает однажды роковую ошибку, роковой «философский поступок» и пойдет по неверному пути.

Если обратиться к непосредственным высказываниям автора, то можно найти сходные соображения.

«Хорошесть литературного или театрального героя достигается не усердием либо косметическим мастерством автора, она рождается в результате борьбы хорошего с дурным — в самой душе нашего героя»,— говорит Леонов. Каким образом? Писатель поясняет: «...хороший человек получается от больших страстей, через которые он проходит. Многие в повседневной жизни обделены этими состояниями, но когда человек пройдет через громадную лабораторию — будет ли это Гамлет, или

Ричард, или Ставрогин, или Иван Ильич,— следы эмоций непременно осядут, и он начинает задумываться, и он делается хорошим человеком»[30].

Цель искусства достигается не *приемами* и не только *описанием образцов* и примеров. С помощью художника читатель должен пройти через горнило больших страстей, и только такое глубинное воздействие литературы на душу и сердце читателя обеспечивает ей действенность.

В комментариях к «Золотой карете» Леонов пояснил, какого результата он ожидает: «Мне хочется так показать настоящие человеческие эмоции, чтобы зритель, может быть, сделался в чем-то немножко лучше. Когда он пожалеет Марию Сергеевну,— он осудит Чирханова, он поймет, как мерзко быть похожим на Чирханова. Он посмотрит на Березкина — и вдруг увидит, что этот человек не только не падает, а у него хватает мужества и другого взять за руку и пойти в мир». (В последующей редакции Чирханов именуется Щелкановым.)

Что касается будущего, добавляет Леонов, то его не надо приукрашивать, идеализировать. Литература, являющаяся, в сущности, «приглашением к Грядущему», должна показать «манящую прелесть... возросших трудностей, и непременно с конфликтами качественно новых сверхшекспировских страстей, как если бы носители и герои их были исполинами четвертого роста, темперамента и разума».

Литература предоставляет возможность человеку кратчайшим путем соприкоснуться с нравственным опытом человечества, с «рецептурой осмысленного существования на земле». Она играет большую роль в «гуманитарном преобразовании человеческой души», служит делу нравственной ориентации человека, «гуманистического воспитания личности».

Кроме темы, связанной с конкретными историческими явлениями, в искусстве есть «еще какая-то великая сила, еще нечто, могуче воздействующее на человеческую душу, способное сделать благороднее человеческую особь»,— напоминает Леонов.

Когда теряет свою актуальность тема и уходит в прошлое все то злободневное, что волновало современников, большое произведение искусства сохраняет свое непреходящее значение для людей совсем другой исторической эпохи и для уяснения новых проблем, рожденных иной действительностью. Здесь речь идет о некоторых

общих духовных общечеловеческих накоплениях, которые неотступно производит история и в самые благоприятные, и в самые неблагоприятные для этого периоды.

Творческий опыт Леонова учит правильно отражать реальность социализма, складывающиеся новые отношения между людьми, учит верно выражать социалистическое миропонимание и революционное мироощущение современника. Леонов, писатель социалистического реализма, изображает социалистическое общество как общество совершенно нового типа, с верой в то, что оно будет развиваться и что ему принадлежит будущее.

Книги Леонова принадлежат к числу крупнейших явлений советского искусства, активно участвующих в воспитании нового человека. Они не просто читаются терпеливыми и внимательными читателями, но и проникают и хранятся в сердце народа. В них ярко выражаются гуманистическая устремленность и утверждающий пафос социалистического реализма.

Всем своим творчеством Леонов отвергает модернистское искусство с его сумбурной, усложненной эстетикой, рассчитанной на немногих, на элиту, с его уродливыми и односторонними представлениями о действительности и будущих судьбах человечества. Ему чужда модернистская поэтика разъятия реальности на куски и элементы, разрушения целостной концепции мира и человека, девальвации нравственных и эстетических ценностей. Естественно, что ясная гражданская и эстетическая позиция писателя вызывает негативное отношение к нему со стороны наших недругов за рубежом. Но широкие круги читателей у нас и за рубежом любят и уважают большого русского писателя за его бескомпромиссную последовательность в отстаивании интересов страны и советского народа, за его активную партийность в борьбе за торжество революционных идеалов человечности. Писатель безусловно чувствует эту народную поддержку, знает об этом народном признании, и это питает его неиссякаемую энергию и творческий оптимизм.

12

В заключение — два полемических этюда: один из них посвящен вопросу о характере реализма первого крупного произведения Леонова — романа «Барсуки»; другой — вопросу об эволюции метода писателя в последую-

щих произведениях. В первом полемика ведется с вульгарно-социологическими точками зрения, во втором — с воззрениями ревизионистского критика М. Дрозды, в которых отразились некоторые характерные тенденции в зарубежных исследованиях о Леонове. Полемика позволит оттенить и подчеркнуть еще некоторые особенности леоновского реализма.

Роман «Барсуки» (создан в 1923—1924 годах) был сразу же оценен критикой как значительнейшее произведение молодой советской литературы. Обычным было отождествление метода автора «Барсуков» с методом реалистов XIX века.

В своей книге «Романы Леонида Леонова» (1954) я высказал мнение, что Леонов не мог ограничиться повторением традиций и что в самом изображении сдвигов в жизни и сознании народа в годы революции и в создании образа положительного героя нельзя не видеть признаков нарастания нового качества — признаков социалистического реализма. Сейчас я думаю, что эта формулировка недостаточна, излишне «осторожна». «Барсуки» должны занимать вполне «равноправное» место среди других произведений социалистического реализма первой половины 20-х годов.

Как известно, автору «Барсуков» вменялись в вину неизжитое мелкобуржуазное отношение к действительности и склонность к «интеллигентскому анархизму» (не буду приводить не раз уже цитировавшиеся строки из трудов литературоведов и критиков). Что касается метода, то он определялся как метод критического реализма со всеми вытекающими из такого определения последствиями, то есть с непременными упреками в адрес автора в преимущественном внимании к теневым и отрицательным сторонам бытия, в схематичном изображении нового человека — коммуниста Павла Рахлеева, в недооценке сознательного и переоценке стихийного в пореволюционной действительности, в неясности авторского отношения к восстанию «барсуков».

Начнем с авторской позиции. Какую позицию занимал автор «Барсуков»?

Уточнить ее поможет нам обращение к одному из партийных документов тех лет — резолюции XII Всероссийской конференции РКП(б), провозгласившей политику поддержки и сотрудничества по отношению к тем деятелям культуры, «которые хотя бы в основных чер-

тах поняли действительный смысл совершившегося великого переворота» и обнаруживают «действительное желание помочь рабоче-крестьянскому государству»[31].

Приведенные слова, в сущности, содержат чрезвычайно точное определение социальной и идейной позиции советских писателей начала 20-х годов. Эти слова удачно характеризуют и позицию автора «Барсуков» (как и позицию автора «Городов и годов» или «Любови Яровой»).

Иначе говоря, позицию Леонова в эту пору надо определять не на путях поисков неких узких социально-групповых «эквивалентов» его творчества, а на путях выявления и оценки отношения писателя к главным процессам и к главным борющимся социальным силам времени. Его позицию можно определить как позицию представителя реалистической литературы революционного, социалистического направления. Не просто — писателя социалистического направления, а именно писателя — реалиста социалистического направления. Последнее совершенно точно выражается и в том, что Леонов понимал «действительный смысл совершившегося великого переворота», и в том, что он недвусмысленно стоял на стороне нового и своим творчеством убеждал в плодотворности союза рабочего класса с крестьянством.

Ему были совершенно чужды такие стороны мелкобуржуазного сознания, как склонность к шатаниям и идейная неустойчивость (ср. позицию И. Эренбурга), непонимание ведущей роли города (ср. позицию Н. Клюева), подмена реального социального анализа событий биологическими аналогиями (Б. Пильняк) и т. д.

Никаких ошибочных общественных идей и тенденций «Барсуки» не заключали (недаром романом так восхищались Фурманов, Луначарский, Фрунзе). Были какие-то спорные частности, но разве последних лишены «Железный поток» (Серафимович даже сетовал, что ему не удалось показать пролетарское руководство крестьянством) или «Разгром» (имею в виду несколько схематичную концепцию нового человека как соединения качеств Метелицы и Левинсона)?

В качестве недостатка романа критика рассматривала «неудачу» автора в изображении большевика Павла Рахлеева. Подобный неопределенный упрек даже трудно опровергать. Почему же он «неудачен»? Говорят, дан

схематично, неглубоко. Но это опровергается текстом романа! Описан кратко? Но критика просто смешала лаконизм изображения с неудачностью, к тому же забыв, что всякому овощу — свое время: Леонов еще создаст развернутые образы коммунистов Увадьева и Курилова. Образ Павла Рахлеева является начальным этапом — и очень удачным! — постижения писателем передового современника, началом всестороннего исследования его моральных качеств.

Порою критики с чувством некоего превосходства цитируют высказывания Леонова и Федина 20-х годов относительно «пафоса дистанции». Вот ведь как недопонимали Леонов и Федин генеральные задачи литературы в 20-е годы, отмечают они. А дело было вовсе не в недопонимании этих задач, а в реальных трудностях, с которыми сталкивались эти честные художники на первых подступах к теме социалистического строительства.

Да и кто не разделял в 20-е годы фактически в той или иной мере теории «пафоса дистанции»? Ведь если быть точным, Горький, Фурманов, Серафимович, Фадеев, Шолохов писали в 20-е годы не о сегодняшнем дне, а о дне вчерашнем. Лишь накопив опыт познания революционной, стремительно меняющейся жизни, писатели широким фронтом в конце 20 — начале 30-х годов вторглись в «текущую действительность» — и среди них Горький со своими произведениями конца 20-х и начала 30-х годов, Федин со своим романом «Похищение Европы», Леонов со своей «Сотью», Шолохов с «Поднятой целиной».

Значит, дело было не в позиции Леонова или идейно-художественном качестве его произведения. Критика 20-х годов просто недоучитывала творческую индивидуальность таких писателей, как Леонов и Федин, таких особенностей их творческого метода и творческой манеры, как выдвижение в эстетический центр характеров, не принадлежащих к передовой части народа (это же делали М. Горький в «Жизни Клима Самгина» и Шолохов в «Тихом Доне»), как избрание аспекта нефронтального, косвенного, «рефлективного» отражения главных событий времени. Художественное своеобразие, а порою отдельные художественные несовершенства транспонировались критикой в идеологическую уязвимость и идейную нечеткость.

Не учитывала она и того простейшего обстоятельства, что молодые советские писатели интенсивно искали собственную «структуру стиля» (термин Леонова), собственную творческую «точку опоры» в предшествующей литературной традиции и поэтому экспериментировали, пробовали разные манеры, чтобы наконец, расставшись со старой, ранней манерой, выйти на путь вполне самостоятельного, оригинального творчества. Их юное «щегольство формой» (М. Горький), склонность к «изобретениям» не должны были истолковываться как тенденция к формализму, стилизаторству и т.п.

Хорошо известно, что творческая индивидуальность играет огромную роль в литературе. Только благодаря ей совершается то чудо индивидуального словоупотребления, которое преображает обычный речевой язык в яркое средство живописания, увлекательного повествования, эмоционального заражения. Благодаря личности художника мы получаем возможность новыми глазами и с новой точки обозреть жизнь и мир, увидеть в них новый смысл и скрытые от нас доселе качества.

В первой половине 20-х годов, когда каждый крупный художник своим путем шел к единой цели создания большой революционной литературы, индивидуальная окрашенность творчества Леонова, Федина, А. Толстого и других крупных писателей должна быть учитываема как показатель многообразия путей формирования нового художественного метода.

В сущности, бо́льшая часть упреков критики 20-х годов в несовершенстве «Барсуков» проистекала из непонимания личности художника и неумения принять в расчет черты метода, свойственные только ему и не поддающиеся непосредственной генерализации и типологизации.

Итак, «Барсуки» — это явление не некоей абстрактной «социалистической литературы», а вполне определенного социалистического реализма. В романе могут быть обнаружены большее или меньшее художественное совершенство в том или ином отношении, противоречивые тенденции и т.д., но это просто подлежит деловому и конкретному анализу, с учетом обстоятельств времени, творческой биографии художника, истории создания данного произведения.

Я согласен с мнением Л. И. Тимофеева[32], возразившего тем литературоведам, которые стали вносить дроб-

ные разграничения в историю советской литературы 20-х годов (критический реализм, социалистическая литература, социалистический реализм и т. д.).

На мой взгляд, достаточно и одного разграничения внутри советской литературы 20-х годов: на литературу, поддерживавшую новый строй и раскрывавшую основной смысл Октября, и литературу, не обнаружившую понимания истинного смысла происшедшего революционного переворота, занимавшую позицию нейтрализма и склонявшуюся к созерцательности; социологическим эквивалентом последней было — в той или иной степени — мелкобуржуазное сознание, пережитки аполитичности, идейная незрелость.

Принятие такого разграничения ни в малой мере не будет приводить к какой-либо дискредитации последней линии, «проработочному» подходу к ней, изъятию из литературного процесса Советской эпохи и т. д. И даст возможность вести развернутый разговор о сложных, противоречивых процессах развития советской литературы в 20-е годы, о том, как все более укреплялось ядро революционной литературы (и пролетарской, и крестьянской, и «попутнической») и как в течение 20-х годов вся основная масса советских писателей постепенно консолидировалась на единой идейно-эстетической платформе — платформе социалистического реализма.

Не нужно искусственно сужать круг произведений 20-х годов, причисляемых к могучему, разветвленному потоку социалистического реализма (что невольно делают критики и литературоведы, вводящие в оборот категорию «социалистической литературы»), но не следует, разумеется, и превращать понятие социалистического реализма в беспредельное: социалистический реализм «без берегов» столь же неприемлем, как и безбрежный реализм.

13

Интересующий нас вопрос о реализме Леонова привлек внимание буржуазных и ревизионистских критиков. В этюде М. Дрозды[33] дана общая характеристика реализма Леонова.

Критик исходит из того бесспорного обстоятельства, что метод Леонова изменялся, эволюционировал. Но в каком направлении? От чего к чему? От традиций реализма XIX века к формированию современного реализма

в его особенной, «леоновской» версии («Вор», «Соть»). А дальше? Дальше с переменным успехом идет якобы тяжба между художником и эпохой, которая отрицательно сказывается на творчестве Леонова, серьезно подорвав и ослабив его реалистический метод. Такова общая концепция автора, таков его общий взгляд.

На чем основан филологический пессимизм ревизионистского критика? Почему столь грустной представляется ему эволюция Леонова в 30—50-е годы? И что представляет собою «леоновский реализм»?

Уже на первых страницах этюда появляются оценочные оттенки однообразного свойства: они выражаются то в обличении «догматической литературной нормы», якобы царившей в советской литературе чуть ли не на всем протяжении ее существования, то в осуждении неких «иллюзий» общественного сознания страны, якобы искривлявших творческий путь писателя и мешавших здоровому развитию его таланта.

В 20-е годы указанная литературная догма, пишет автор, склоняла писателей к «внешнему подражанию реализму XIX столетия и нападала на все, что ей казалось «деформацией реальности». Леонов сопротивлялся этой догме.

Здесь останавливают внимание слова «внешнее подражание» (сколько мы знаем, критика 20-х годов не призывала *к подражанию,* да еще *внешнему,* традициям классического реализма) и «деформация реальности» (известно, что к этой формуле частенько обращалось и обращается поныне модернистское искусство!). В этих словах слышатся мотивы, предваряющие звучание дальнейших страниц этюда.

Итак, Леонов шел своим путем к созданию собственного типа реализма. Наилучшее и свободнейшее воплощение он получил, по мысли критика, в романе «Вор», и поэтому автор книги основную часть своей работы уделяет анализу именно этого романа.

Что же говорится о романе «Вор»? Имеются две редакции «Вора», весьма различные не только по стилю и деталям, не только по освещению персонажей и конфликтов, но и по общей идейно-образной концепции. Критик отказывается видеть существенную разницу между ними и относит «Вора» к явлениям литературы 20-х годов.

Наверное, такой подход возможен, хотя он и не учи-

тывает авторского замысла, сильно изменившегося во второй редакции.

Факт переработки «Вора», по мнению критика, является наглядным свидетельством отхода Леонова от традиций классического реализма. Свою мысль он поясняет так: «Как мог Леонов коренным образом изменить смысл главных героев (и других ключевых образов), не меняя сюжетной основы романа? Думаю, что это было бы невозможно в произведении, которое основывается на отображении реальности как процесса. Леоновская проза... отображает действительность в виде идеологических символов... «Вор» не дает первичного образа исторически тождественной реальности; уже в своем первоначальном виде он был более подобием, нежели уподоблением. Вторая редакция, конечно, более реалистична в деталях, но в еще большей степени аллегорична в целом».

Как видим, философская насыщенность «Вора» и психологическо-философский акцент в обрисовке персонажей осмысливаются как признак отхода от традиций реализма в сторону условно-символического выражения процессов жизни. Вместо образов-типов классического реализма возникают, по словам критика, «образы-программы». Реальность воспроизводится в ее «идеологических символах». Вместо исторически-конкретного изображения людей и реальных процессов дается обозначение общественного сознания эпохи в условных формах. Герои взаимодействуют друг с другом не столько практически, сколько теоретически; не сталкиваясь в жизни, они спорят друг с другом самим смыслом своих жизней.

Критик имеет в виду нелюбовь Леонова к иллюстративности. Нельзя не согласиться с наблюдением критика относительно проникновения метода символизации во всю художественную систему Леонова, начиная с самого заглавия произведения и кончая системой образов, сюжетными узлами и стилем.

Но разве реализм зовет к иллюстративности, к написанию беллетризованных социологических трактатов? Разве символизация противопоказана принципам реализма? Негативные ответы на эти вопросы совершенно очевидны. Никакого разрушения реалистического метода в «Воре» не совершается. Рассуждения о причинах переделки романа Леонова повисают в воздухе...

Кстати, возникает вопрос: почему же Леонов не переделал других своих романов? Ведь метод один, следова-

тельно, и возможности переделки одинаковы для «Вора» и, скажем, для «Соти» или «Барсуков». Видимо, факт этот объясняется не особенностями метода, а совершенно определенной неудовлетворенностью писателя тем, как написан данный, конкретный роман — «Вор».

В процессе анализа «Вора» и «Соти» у критика постепенно складывается общая формула реализма Леонова. Кратко она выражена в словах «символический реализм», более пространно изложена так: произведение Леонова «как в целом, так и в каждой своей составной части колеблется между исторической конкретностью и идеологической символичностью».

Что касается общего определения и характеристики реализма Леонова, которые дает критик, то кратчайшая формула («символический реализм») эмпирична и носит случайный характер (этак можно придумать много «реализмов»: метафорический, аллегорический и так далее до исчерпания всех терминов поэтики), а пространная формула (колебание «между исторической конкретностью и идеологической символичностью») не отличается точностью, ибо отъединяет символизацию от исторически конкретного изображения. Ведь у Леонова символикой намагничивается сама конкретность (см. образы «совести войны» — полковника Березкина, или гробокопателя культурных ценностей антиквара Дудникова). Здесь нет никакого маятникообразного колебания от конкретности к символу и обратно.

Вообще приходится напомнить, что символизация не есть нечто противопоказанное реалистической эстетике. Известны слова М. Горького о реализме, возвышающемся «до одухотворенного и глубоко продуманного символа». Символизация — одно из специфических средств художественного обобщения и стоит в ряду таких понятий, как типизация характеров и обстоятельств, композиционные средства сопоставления изображаемых явлений, подтекст и другие приемы недоговоренности и намека, побуждающие постигать философское значение событий, конфликтов и т. д. Художественная символика не только не уводит художника фатально прочь от исторической конкретности, но и, примененная правильно, в соответствии со смыслом явления и в согласии с эстетическим опытом читателей, помогает ярчайшим образом обозначить самую сущность изображаемого в кратчайшей образной форме, как в фокусе, соединить многоразличные и

многообразные черты и стороны человеческого бытия.

Вот почему общая формула реализма Леонова, предложенная критиком, является неточной и неоправданной.

Как же эволюционирует метод Леонова в дальнейшем? С удивлением узнаем, что в 30-е годы метод Леонова начинает деградировать: в творчестве Леонова появляется идеализация действительности.

Прислушаемся к объяснениям критика.

Как он смотрит, например, на роман «Скутаревский»? «С современной точки зрения», категорично заявляет он, роман воспринимается «как сильно идеализированное изображение советской действительности». Что такое? Почему же? Оказывается, автор «Скутаревского» в некоторых отношениях утратил самостоятельность суждений и «заплатил дань» эпохе 30-х годов, разделив «иллюзии общества о самом себе». Какие иллюзии имеются в виду? Они таковы: вера «в регенеративные возможности социализма — якобы всем уже доказанные — полностью и в массовом масштабе переделывать людей»; вера в то, что воля человека ведет к лучшему; убеждение, что личность должна подчиняться обществу; представление о том, что наука должна быть подчинена политике (критик не удовлетворен тем, что спор между Скутаревским и Черимовым не перерос в конфликт).

Как можно понять, некие недостатки «Скутаревского» порождены общественными настроениями и взглядами советского общества 30-х годов: поскольку Леонов «платил дань» им, он терпел творческие неудачи; поскольку он сопротивлялся им, он одерживал успехи... Концепция довольно странная. Как можно отделять советского художника от советского общества — и тем более противопоставлять ему,— если самым важным принципом социалистической литературы является тесная связь его с обществом, с народом? Чем же питается и индуктируется творчество художника, как не настроениями и стремлениями нового общества? Только литераторы, чуждые революционной современности, могли противопоставлять себя этому обществу. Леонов был проникнут той же верой в человека, в победу начал социалистического гуманизма, в появление нового человека, которые были верой всего народа, верой общества, спаянного морально-политическим единством. Леонов действительно «платил дань» эпохе, разделял мечту о новом человеке — мечту

сбывшуюся!— которая была мечтой всего общества; он был действительно увлечен страстным порывом современников к будущему (ныне во многом ставшему настоящим!), который поднимал на геройские дела миллионы и миллионы тружеников индустрии, сельского хозяйства, культуры, вооруженных сил. В этом корни исторического оптимизма, которым проникнуты произведения Леонова 30-х годов. Художник отнюдь не чувствовал себя ущемленным, скованным, подчинив свою деятельность интересам общества. В единстве с обществом возрастали его силы, его влияние, его творческая активность.

Да, конечно, в отдельные моменты истории (как это было в конце 30-х годов) нарушалась законность. Но эти нарушения не изменили характера общества, не заставили его уклониться от намеченного пути. Принципиальные взаимоотношения художника и общества определять сквозь призму этих отклонений от главного пути невозможно, неправильно, недиалектично.

Среди «иллюзий» эпохи критик упоминает подчинение науки политике и «нормативное» требование к художнику дать образ положительного героя.

Что касается науки и политики, то эта проблема глубоко и всесторонне освещена в «Скутаревском». Именно так и обстояло дело в действительности, как пишет Леонов. Советская наука не могла оставаться аполитичной, советский ученый не мог быть равнодушным к судьбам социалистического строительства в стране. Но никто никогда в истории советского общества не требовал «подчинения науки политике», то есть сведения всего научного творчества к реализации непосредственных политических задач. У науки есть своя внутренняя логика развития, свои эпохальные задачи и перспективы, и наивно было бы политизировать науку целиком, во всех ее звеньях и разграничениях. Никто этого не требовал.

Роман «Скутаревский» — показатель не спада, а подъема творчества Леонова. В нем художник освоил новые пласты жизни, дал новые характеры.

В центре романа — жизнь, судьба большого русского ученого-физика. Если в большинстве произведений писателей начала 30-х годов героем оставался, как отмечал Горький, «интеллигент, который хочет признать Советскую власть,— некоторым из них это еще с трудом удается, некоторым вовсе не удается»[34], то в «Скутаревском», по словам автора, показана «вторая фаза» принятия

интеллигенцией Октября — «не только как совершившийся факт, но и идеологически, мировоззренчески, путем окончательного перехода на позиции рабочего класса». Уже самый аспект темы был свежим, новаторским.

«Скутаревский» — вовсе не беллетризованный социологический трактат о перестройке и перевоспитании старого интеллигента. Из текста романа не извлечь декларативных цитаток и внешне привязанных к персонажам и ситуациям поучений. Перед нами живая история жизни своеобразнейшего и талантливейшего человека.

С удивительным пониманием профессиональной психологии Леонов рисует физика и живописца. Автор сумел передать сжигающий их внутренний пафос, их заряженность творческой энергией, их мыслительные, философские взлеты. В них аккумулируются кипение души, сила и устремленность русского человека.

В этой многогранности и яркости художественного осмысления современника и таится разгадка увлекательности «Скутаревского». Такие сцены и эпизоды, как разговор Скутаревского с Лениным, встреча героя с Женей, разговор двух братьев, Скутаревский у Петрыгина, встреча Черимова и Арсения, Скутаревский у постели умирающего Арсения; как гротескно-сатирические эпизоды подпольного собрания у Петрыгина, описание художественной выставки, посещение Скутаревским вечеринки, устроенной Арсением; как охотничья сцена преследования лисы,— незабываемы. Автор представил читателю современность в самых различных разрезах и сечениях: и в напряжении острой классовой борьбы периода первой пятилетки (действуют вредители), и в невидных глазу процессах гниения души ненавистников революции и социализма, и в налаживающихся контактах старых ученых с молодой научной порослью, одинаково благотворных для обеих сторон, и в чисто научных аспектах проблематики современной физики, и в философских проблемах современного искусства, и в живых противоречиях между наукой и практикой, и в процессах духовного мужания молодежи...

Роман доносит до наших дней неповторимую атмосферу грозовой и героической — и уже такой далекой! — эпохи. В нем аккумулирована кипучая энергия страны на пороге величайших свершений близкого будущего. В «Скутаревском» показаны отважные разведчики нынеш-

ней эпохи атома и будущей беспроволочной передачи энергии на гигантские расстояния.

Таков роман «Скутаревский» на самом деле. Критик далеко оторвался от текста произведения.

В каком направлении эволюционировал Леонов после «Скутаревского»? Ничего утешительного критик не сообщает: в следующем романе — «Дорога на Океан» — кризис углубился. Почему же? Критик пишет: «В том понимании, которое дала «Дорога на Океан», современность утратила качество незавершенности, конфликтности, имевшееся в «Соти». Курилов, как признавался сам автор, был отдален от всех общественных, официальных и даже личных дел. Дело не в том, что герой «не работает», но в том, что он не живет современностью как процессом. Во внутренней драме Увадьева было бесконечно больше будущего, чем в скучной фантастике Курилова». И вывод: «Так Леонов заплатил дань эпохе, которая устранила противоречие между идеалом и действительностью: глубокий, тщательный анализ зла и жажда добра теперь сочетаются с идеализацией истории».

Нужно ли сказанное о «Дороге на Океан» тщательно опровергать? Не ограничиться ли воспроизведением точки зрения критика, с тем чтобы читатель самостоятельно оценил ее, убедившись в ее субъективности? Наверное, так и следует поступить. Я лишь остановлюсь на тех высказываниях критика, которые связаны с проблемой художественного метода Леонова.

Как мы видели выше, критик отделил Леонова от традиций реализма уже в пору создания «Вора». Эта дифференциация шла тогда под знаком плюс (формировался собственный своеобразный «леоновский реализм»). Теперь, в период создания «Дороги на Океан», исследователь отлучает писателя от старых традиций под знаком минус: Леонов, говорит он, не изображает конкретной действительности, идеализирует историю, склоняется к бесконфликтности, рисует оторванных от жизни героев, которые предаются скучным мечтаниям.

Каков же художественный метод автора «Дороги на Океан»? С реализмом XIX века Леонов порвал; собственным завоеваниям 20-х годов («символическому реализму») изменил. Стал художником-эклектиком? Видимо, с точки зрения критика, именно так: стал эклектиком, оказался на распутье, стал давать наряду с «глубоким, тщательным анализом зла и жаждой добра» идеализиро-

ванные картины современности и вообще стал терять свои сильные качества художника.

Критик широко цитирует выдержки из черновика письма М. Горького Леонову (как известно, не отосланного адресату) по поводу рукописи «Дороги на Океан», не вняв предостережениям советских литературоведов относительно необходимости осторожного использования этого документа в исследованиях, ибо он очень противоречит всему тому, что мы знаем об отношении Горького к Леонову, и заключает явно спорные оценки. Отрицательный отзыв Горького о «Дороге на Океан», однако, весьма гармонирует с оценкой, которой придерживается сам М. Дрозда, и поэтому исследователь вновь и вновь обращается к нему.

Итак, каков же метод автора «Дороги на Океан»? Критик говорит, что Леонов эволюционировал от жанра «романа идей» («Вор») к жанру «романа моральностей» («Дорога на Океан»). Конкретная действительность с ее конфликтами ныне у Леонова утрачивается: «Действительность подается теперь скорее как собрание моральностей». Метод писателя — «метод демонстрации качеств, вынутых из исторической структуры». А главный герой романа Курилов, который, по словам критика, «не живет в современности», становится лишь «эмблемой ее ценностей».

От реализма романа «Дорога на Океан» буквально ничего не остается. Эстетическая мнимость, отвлеченная морализация, эмблематический реализм — вот к каким качествам сводит критик это произведение, о котором Леонов говорит как об одном из наиболее ценимых им, произведение, давшее замечательный образ современника — Курилова, произведение, в котором, как в фокусе, собраны вся сложность леоновских идейных концепций, динамика и новаторский порыв талантливого художника, достоинства удивительного леоновского реализма.

Что касается «конкретной действительности», то она вовсе не утрачивается в произведении. В романе много конкретных примет времени, вплоть до показа перестройки управления железными дорогами и деятельности созданных на них зимой 1933 года политотделов (главный герой — начальник такого политотдела), чистки партии от примазавшихся и чуждых элементов (сцена чистки — один из заключительных сюжетных узлов романа) и т. д. Но «историческая структура» представлена

в романе иным методом, нежели в «Соти»,— не в виде художественного отражения событий истории, практической деятельности людей, а главным образом «рефлективно» — в диалектике души человека, в столкновении различных нравственных начал. Это тот же метод «Вора», который на предшествующих страницах был положительно оценен исследователем. Критик проявляет явную непоследовательность.

И конфликтность в «Дороге на Океан» налицо — очень острая, разветвленная, ясно обозначенная, мастерски реализованная, с использованием тончайших, изощреннейших средств и форм психологического анализа.

Так нормативность в исследовании приводит критика к бесплодным, субъективным заключениям.

А дальше дело пошло еще веселее. Сказанное о «Дороге на Океан» критик целиком относит к «Русскому лесу» (вот насколько растягивается во времени творческий кризис писателя!) и на этом романе долго свое внимание не задерживает (см., мол, страницы, посвященные предыдущему роману). Та же «идеализация», те же «моральности» и пр. Откуда это сходство, смахивающее на тождество? Ответ критика исчерпывающ: творчество Леонова периода «Дороги на Океан» и «Русского леса» сформировал «период до 1956 года». Различие лишь в том, что в «Дороге на Океан» автор «платил дань» современности, а в «Русском лесе» (как известно, вышедшем в конце 1953 года) Леонов «в идеализации общественной структуры платит дань прошлому. Он (роман.— *В. К.*) остался произведением переходного времени».

Не только содержание романа, его текст вопиет против такого приговора, но и сама творческая история произведения опрокидывает надуманные соображения исследователя. «Русский лес» стал делом жизни писателя, средоточием его идей, наиболее полным выражением его таланта. Роман поистине выстрадан в творческих муках, слит с десятилетиями напряженной внутренней работы художника.

Напомню отдельные моменты творческой истории «Русского леса».

Роман создавался в 1950—1953 годах, но замысел и образы его складывались в течение многих лет. По отрывочным данным мы можем установить, что образы Вихрова и его дочери Поли впервые явились творческо-

му сознанию автора еще в 30-е годы. И они вначале были совсем не такими, какими стали впоследствии. Образ интеллигента старой формации Вихрова (задуманный в критическом плане) тогда еще заключал в себе «мефистофельскую» частичку скепсиса, недоверия к новому. Да и образ Поли был еще лишен черт эпохальной типичности; в нем искрилась и звенела сама радость жизни, прославлялась «земля молодости».

Начавшийся в 30-е годы «кристаллизационный» процесс продолжался долго, вплоть до конца 40-х годов. Постепенно утрачивалось былое значение несколько традиционного образа колеблющегося интеллигента. Исторически локальная тема «интеллигенция и революция» преобразовалась в эпохальную проблему «человек и коммунизм». Первоначальный лучезарный облик Поли осложнился новыми тонами: сохраняя свою идеальность, он, во-первых, обогатился переживаниями и душевным опытом советской молодежи периода социализма и, во-вторых, «прокалился» жизненными испытаниями и конфликтами времени. «Расщепился» первоначальный образ интеллигента, и сформировались совершенно различные образы-антиподы Вихрова и Грацианского — контрастные образы работника-творца и паразита, гуманиста и антигуманиста, человека будущего и человека прошлого.

Две большие «координаты» времени постепенно вписывались в чертеж леоновского замысла: горькие и трагические переживания людей в конце 30-х годов и великий патриотический порыв и героизм народа в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками в суровые годы Отечественной войны.

В обеих этих темах отразилась, кроме общего опыта, и доля личного опыта писателя. Ведь за пьесу «Метель» (1940) драматург был основательно «проработан» критикой. Что же касается военных лет, то именно в это время зазвучал голос писателя-публициста, прославившего воинский подвиг советских людей во имя счастья будущих поколений, во имя спасения самой жизни на земле.

Шли первые послевоенные годы. Писатель продолжал выступать как публицист. Среди его статей преобладал труднейший жанр философских размышлений. Он возвращался мыслью к жестоким урокам военных лет, с тревогой наблюдал сполохи начавшейся «холодной

войны», всей душой отдался борьбе в рядах всемирного движения сторонников мира.

Автору настоящих строк довелось беседовать с писателем весною 1948 года. Впечатления от тогдашних бесед с ним можно было бы передать в следующих обобщенных замечаниях. Писатель с гордостью говорил о величии подвига своей родины, защитившей свободу свою и всех людей на земле. И вместе с тем ощущал он нараставшее неблагополучие в некоторых областях нашей жизни; совесть его восставала против нагло резвившейся грацианщины. Врезался мне в память ответ писателя на мой неизбежный вопрос: будет ли он что-либо писать в этом (т. е. в 1948) году? «Нет,— сказал Леонов,— да и в будущем году вряд ли».

Но это не был «обет молчания». Неслышно стягивалась пружина творческого напряжения; отлаживался механизм, который она вскоре должна была пустить в ход. В творческом сознании писателя крепла поистине гоголевская решимость обличить «мертвые души», угнездившиеся в корпусах «нового быта». Еще и еще раз проверялись писателем наблюдения и выводы о причинах страданий честных вихровых и торжества (конечно, временного, но сколь затянувшегося) бесчестных грацианских. Все более прояснялось положительное философское и национально-историческое содержание нового замысла, определялось основное время действия: война, период проверки людей в тяжелых испытаниях.

Однако конфликты, конкретные сюжетные линии оставались еще не до конца определенными, и неясна была та арена, где действовали герои (первоначально действие происходило в Ленинграде; Вихров и Грацианский не были лесоводами и т. д.); не до конца определилась и основная «трудовая координата» героя.

Шли новые творческие поиски. Леонов собирался совершить поездку на Алтай, но она не состоялась. Возникла мысль связать историю своего героя со строительством Волго-Донского канала. «Подбивали» его и на «нефть»— написать о нефтяниках Баку.

Еще и еще раз исследовал и выверял писатель различные аспекты — социально-исторические, национальные, бытовые, философские, психологические, естественнонаучные — все более усложнявшегося и все еще оставшегося в чем-то неоформленным замысла.

И вот в 1949 году происходит встреча писателя с

московскими лесоводами. Эта встреча состоялась не случайно. Внимание Леонова уже давно было привлечено к плачевному состоянию лесов в европейской части России. В 1947 году он опубликовал известную статью «В защиту друга», поддержанную общественностью. Еще раньше он писал об озеленении городов. Обширные знания в области ботаники, которой писатель интересовался давно, еще с 20-х годов, позволили ему повести борьбу за зеленого друга не по-дилетантски, а серьезно, со знанием дела. Со всех концов страны к нему обращались за советом и помощью, стекались сведения о случаях хищнического уничтожения лесов и т. д.

Во время встреч с лесоводами писателю раскрылись острые конфликты между друзьями леса и его врагами, о которых теперь читатель знает по роману «Русский лес». Последовали дополнительное изучение лесного дела, борьбы в области лесоводственных идей (достаточно только напомнить, что Леонов просмотрел лесоводческие журналы за сто лет), беседы с учеными и рядовыми лесниками, поездки в леса и леспромхозы. И постепенно становилась все более полнокровной, насыщенной тема леса.

Вихров все более определенно обретает профессию лесовода. В его любви к своему делу, к русскому лесу — достоянию народа — очевидно заключена связь с глубинными народными чаяниями. Он как истый лесовод думает об интересах будущих поколений (лес поспевает лет через восемьдесят — вот как далеко должен загадывать тот, кто сажает лес!). Тема леса, близкая русскому сердцу, полная лиризма, выводила на просторы России и открывала взору «много неба». Тема леса «приводила к роднику», к истоку жизни. Словом, очевидны большие художественно-поэтические резервы найденной темы, такой насыщенной смыслом — до символа; такой поэтичной — как русская народная песня; такой жизнеутверждающей — как самые процессы вечного обновленья зеленого покрова земли.

Окончательно определился и образ Грацианского — человеконенавистника, демагога, ловко приноровившегося к условиям времени. Определились его спутники — беспринципный и трусоватый Чередилов и оторванный от жизни псевдоученый академик Тараканцев; пробивные соратники-проработчики Андрейчик, Ейчик и Чик.

Сейчас мы по достоинству можем оценить граж-

данскую смелость автора «Русского леса». Роман написан в лучших традициях русской реалистической литературы, прислушивавшейся к мнению народному, умевшей глубоко исследовать жизнь и давать правду о ней. И в этом смысле роман Леонова, опубликованный в конце 1953 года, подал хороший пример литераторам 50-х годов. «Русский лес» по справедливости начинает новый этап в развитии советской литературы послевоенных лет.

Материал творческой истории «Русского леса» обличает фальшь и безосновательность ревизионистской критики, пытающейся принизить это великое произведение советской литературы и вообще дать искаженное представление о социалистическом реализме.

1968

Сноски и примечания

[1] Иван Франко. Соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1959, с. 58.

[2] «Наука и жизнь», 1966, № 10, с. 46.

[3] Леонид Леонов. Литература и время. М., изд-во «Молодая гвардия», 1967, с 307—308. (В дальнейшем эта книга цитируется без ссылок.)

[4] «Литературная Россия», 1964, 13 ноября.

[5] «Известия», 1965, 4 февраля.

[6] «Впрочем,— добавил Леонов,— в двадцатом веке возникает также опасная тенденция избавиться от громадных накоплений гуманитарного опыта, от знания прошлого. Хотят идти вперед, позабыв все («утомительно» носить в себе опыт прошлого!); пользоваться электрическим звонком, не зная, как он устроен... Отказаться от понимания, от сложнейшего анализа психологического строя человека, от познания тех кирпичей, из которых создается человек — добра, знания... И вот возникает многозначный иероглиф «чао!». Человека строят из готовых блоков: итальянский джаз, узкие брюки, волосатое бездумье, обреченность (атомный век!) и пр.».

[7] «Знамя», 1961, № 4, с. 177—178.

[8] «Литературная газета», 1959, 7 мая.

[9] «Литература и жизнь», 1958, 31 октября.

[10] «Знамя», 1961, № 4, с. 183.

[11] «30 дней», 1927, № 4, с. 15.

[12] Приведу, например, высказывание Джона Голсуорси, относящееся к 1926 г.: «Существует мнение, что единственное назначение писателя — объективно показать правду жизни. Но в плане искусства правда жизни немыслима в отрыве от индивидуального видения художника. Суть всякого шедевра — в неразрывном срастании того, что увидено, и того, кто увидел. А такое срастание увиденного возможно лишь в результате длительного и сложного углубления художника в себя — процесса, которому современная жизнь не очень-

то способствует, но без которого, однако, плодом наших усилий будет разве что хаотический поток точных, но не глубоких наблюдений, своего рода журнализм высшей марки...» (Голсуорси Д. Мужество доброты.— «Литературная газета», 1967, 16 августа, с. 7).

[13] «Литературная газета», 1962, 2 октября.

[14] «Октябрьская газета», 1927, 8 ноября.

[15] «Вечерняя Москва», 1942, 23 ноября.

[16] Леонов Л. Люди высокой культуры.— В кн.: Герои наших дней. Книга о нашем современнике, советском человеке — строителе коммунизма. М., изд-во «Правда», 1961, с. 143—144.

[17] «Золотая карета». Материалы к постановке пьесы Л. Леонова. М., 1946, с. 5.

[18] «Вечерняя Москва», 1935, 10 октября.

[19] «Театр», 1937, № 7, с. 138.

[20] «Литературное наследство», т. 70, 1963, с. 257.

[21] «Вопросы литературы», 1966, № 6, с. 99.

[22] «Комсомольская правда», 1968, 22 июня.

[23] «Вопросы литературы», 1966, № 6, с. 104.

[24] «Человек, который понимает и любит природу, не сделает дурного поступка — он прошел «душевный университет» (Леонов Л. Важное дело молодых.— «Литературная газета», 1964, 21 мая).

[25] «Чувство прекрасного... способствует формированию морального облика советского гражданина, помогает ему лучше разобраться в том, «что такое хорошо и что такое плохо» (Леонов Л. Красота воспитывает.— «Декоративное искусство», 1959, № 1, с. 9).

[26] «Современный театр», 1927, № 5, с. 70.

[27] «Ангара», 1959, № 3, с. 151.

[28] «Литературное наследство», т. 70, с. 93.

[29] «Ангара», 1959, № 3, с. 150.

[30] «Вопросы литературы», 1966, № 6, с. 100.

[31] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций, пленумов ЦК. Часть 1. М., Госполитиздат, 1953, с. 672—673.

[32] Тимофеев Л. И. О принципах изучения советской литературы. М., изд-во ИМЛИ, 1967.

[33] Издан в Праге (1966).

[34] «Правда», 1935, 4 марта.

ЛЕОНОВ
И ГОРЬКОВСКАЯ
ТРАДИЦИЯ

Когда автор настоящих строк задумал в конце 40-х годов написать этюд «Горький и Леонов», то встретился с довольно скептическим отношением к такому замыслу. Как можно сблизить с Горьким столь непохожего на него художника? Не приведет ли такая попытка к «подтягиванию» Леонова на творческий уровень Горького? Да есть ли вообще основание для постановки такой темы? — спрашивали меня.

Тогда еще не были известны письма Горького к Леонову, предисловие Горького к французскому изданию «Барсуков». И я применил простейший способ защиты предложенной темы: процитировал выразительные горьковские характеристики Леонова. Это показалось чуть ли не откровением. Кое-кому горьковская высочайшая похвала в адрес Леонова казалась завышенной.

Но вот в критический оборот вошли обильные материалы о взаимоотношениях Горького и Леонова, в частности признания самого Леонова относительно той огромной роли, которую сыграл в его судьбе Горький. Литературоведам оставалось глубже разработать открывшуюся новую тему.

Как только дело сдвинулось с места и стала приоткрываться картина живых и многосторонних связей творчества Горького с творчеством Леонова, сразу же зазвучали предупредительные сигналы: не увлекайтесь! будьте поосторожнее! Не противоречит ли констатация влияний Горького на Леонова общности в творчестве обоих писателей, принципу свободного развития творческих индивидуальностей?— спрашивали одни. Не принимается ли за признак связи их творчества отдаленное сходство явлений, возникших на одной почве?— вопрошали другие.

Кто же будет спорить с тем, что Леонов, как и Шолохов, Федин, А. Толстой, Фадеев — оригинальнейшие творческие индивидуальности, действительно свободно развивавшиеся, не повторявшие никого, в том числе

Горького? Но разве признание этой истины противоречит идее литературной преемственности? Разве признание объективных социальных источников, генезиса литературных явлений препятствует изучению стимулов и импульсов литературного творчества, коренящихся в самом литературном ряду? Разве история литературы — фикция?

Тема «Горький и Леонов» ожидает своего дальнейшего исследования. Думается, что ее разработка должна выразиться не только в накоплении новых материалов, свидетельствующих о воздействии Горького на Леонова, но и в выдвижении новых аспектов исследований.

При этом нельзя сводить анализ взаимоотношений крупнейшего русского писателя XX века и одного из талантливейших советских писателей лишь к установлению благотворности влияния старшего, более опытного художника на молодого, менее опытного. Вопрос этот важен, и такое влияние было, но рассмотрением его ограничиться нельзя.

Старший писатель, конечно, эрудирован, знает жизнь в более широком историческом охвате, постиг секреты и тайны литературного ремесла, но может, например, хуже знать, чем молодой писатель, рождающуюся новь, не так близко ощущать живые интересы молодого поколения и т. п. Этого реального преимущества молодых нельзя не учитывать.

Нельзя забывать и того, что различия в возрасте и опыте писателей могут оказаться не столь важными при сопоставительном анализе в тех случаях, когда творческие индивидуальности писателей, их эстетическая ориентация оказываются резко различными. В этих случаях может возникнуть вопрос не столько о влияниях или взаимовлияниях сравниваемых писателей, сколько о расхождениях и противоречиях между различными эстетическими точками зрения, о соревновании различных художественных систем при решении общих эпохальных творческих задач литературы.

* * *

Величественная фигура Горького, олицетворяющая целую эпоху в истории русской литературы, неразрывно соединяется в нашем сознании с блестящей плеядой прозаиков и драматургов XX века — его соратников, продолжателей его традиций.

Горький внес новое, ощутимое начало коллективизма в литературный процесс, несколько отличное от стихийно складывавшихся форм художнического сообщества и единомыслия, положим, в эпоху Пушкина или Некрасова. Отличие состояло в огромной целеустремленности деятельности писателя-революционера, неустанно собиравшего вокруг себя и умело воспитывавшего таланты, сплачивавшего их вокруг общих задач, вызванных развитием русской жизни, углублением революционной перестройки мира. Не следует представлять взаимоотношения Горького и его современников упрощенно: Горький не поучал больших художников, а помогал им найти свой настоящий путь, быстрее осознать, обрести свой жанр и свой стиль, как это делал в свое время В. Г. Белинский. Отзывы Горького о первых произведениях Федина, Гладкова и Леонова сравнимы по точности определений и глубине проникновения в сущность талантов с отзывами Белинского о Тургеневе, Достоевском и Гончарове. Как и Белинский, Горький не обошел своим вниманием и слабостей, отрицательных тенденций в творчестве современников.

Горький поверял деятельность молодых богатейшим опытом литературного труда, служения народу и революции, накопленным великой русской классической литературой. Высшей похвалой в адрес советского писателя звучали горьковские слова: «Он — один из наиболее крупных представителей той группы современных советских литераторов, которые продолжают дело классической русской литературы — дело Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Льва Толстого»[1]. «Он» — это Леонов.

Горький стремился привить молодым советским писателям сознание неразрывности и преемственности дела русских художников прошлого и настоящего. В письмах и статьях 20-х годов он часто ставил в пример молодым М. Пришвина и С. Сергеева-Ценского,— быть может, за их традиционность в лучшем смысле слова в языке, в глубоком психологизме, в отчетливой ориентации на пластическое отображение жизни в ее реальных формах.

Опасность декадентских влияний для писателей новой России была в общем многим ясна, и за А. Белым, А. Ремизовым, Ф. Сологубом, А. Крученых они не пошли, хотя временами и поддавались их художническим

«чарам». И Горький не был особенно обеспокоен воздействиями со стороны наследников символизма, акмеизма и футуризма.

А вот опасность слияния и смешения реализма с натурализмом его серьезно тревожила. Эта тревога нашла отражение, например, в ряде его писем к членам группы «Серапионовы братья». Он предостерегал их от «покорствования фактам». Горького совсем не восхищала «документальность» произведений некоторых беллетристов 20-х годов.

«Натурализм,— писал Горький одному корреспонденту,— это покорность фактам, подчинение вашей творческой воли давлению действительности... Художник должен жить... не в стороне от нее, а *над нею*. Тогда-то он и найдет в ней то существенное, что даст ему неоспоримо ценный материал для подлинного искусства»[2].

И неожиданную — в связи с критикой натурализма — мысль высказал однажды Горький в письме к К. Федину. «Действительность — для вас только материал...» — писал он[3].

Можно подумать: как же так? Действительность — источник творчества; верность правде жизни — принцип честного писательского труда... А здесь вроде бы дается совет писателю пересоздавать и переделывать материал жизни по своему усмотрению и разумению. А как же быть с жизненной правдой?!

Способен удивить и совет Горького молодому писателю жить над действительностью. Обычно писателя зовут быть ближе к жизни, тот же Горький выдвинул лозунг вторжения искусства в действительность («подлинного искусства в подлинную действительность»), а здесь вроде бы писателя призывают жить вне самой действительности!

Но в этих суждениях Горького нет никакого эстетического «криминала».

Горький боролся за истинный реализм, который никогда не довольствовался списыванием с натуры. Реалист находит в фактах нечто существенное и притом существенно новое. Он дает художественный синтез фактов и воплощает в образах свое понимание жизни и людей. Он не покорствует фактам. Он как бы сам «делает» изображаемую им действительность. Вспомним горьковский отзыв о «Соти» и ее авторе: «А действительность он знает, как будто сам ее делал»[4].

Вот это и есть полнокровный реализм, основанный на доверии к личности художника, на изображении объективной реальности, пронизанной свойствами художественного субъекта, его человеческой страстью, его гуманистической окрыленностью!

Горький ценил Леонова за верность традициям реализма, за то, что молодой писатель безошибочно ориентировался в огромном мире литературы, оценив ее прошлое и умело применив лучшие традиции в настоящем. Романы и пьесы Леонова 20-х—30-х годов, как и произведения Шолохова, Федина, Н. Островского, Макаренко, Фадеева и других писателей, представляют собою ярчайшие примеры творческого развития традиций русской классики. И это обстоятельство еще больше приближало к читателю-современнику бессмертные эстетические ценности XIX века.

Пафосом отрицания натурализма в любом его варианте и утверждения принципов реализма проникнута эстетика Леонова. Выразительно, свежо и каждый раз как бы заново обосновывает Леонид Леонов принципы реализма.

В письме к молодому писателю, представившему на суд свои живописания неких богатырских героев, Леонов отмечает: «...я считаю литературу искусством мыслительным, и меня всегда интересовали лишь события и трагедии человеческого ума или сердца, но не мышц». Герои, подобные описанным, могли бы представить интерес лишь в том случае, «если бы судьба и конфликт их заключались во внутренних противоречиях, возможных для всякого человеческого существа, а не только в том, что героя подпоил вредным или смертельным снадобьем испугавшийся пораженья конкурент»[5].

Леонов высказывался против бескрылого описательства и мелкотравчатой злободневности: «От литературы мы ждем не вульгарного описания событий, а проникновения в суть вещей и процессов». «Рабочая роль» литературы состоит «не в восславлении или осуждении отдельных личностей, как и не в возвеличении отдельных событий, которые имеют обыкновение сменяться другими, а в возможном предвидении тех отдаленных шахматных ходов, которые могут произойти когда-то на перекрестках некоторых нынешних координат»[6].

Во время международного кинофестиваля в Москве, под впечатлением просмотренных фильмов, Леонов так

высказался относительно того, что было бы желательно увидеть на экране, — и это высказывание приобретает общий, принципиальный смысл: «Мне не очень нравятся бытовые рассказы о случайностях, которые постигают человека при выполнении производственного плана или в семейной жизни. Лично мне хотелось бы видеть фильмы, которые время от времени заставляют взглядывать на звезды. Это совершенно необходимо, без этого слово «человек» начинает звучать менее гордо»[7].

Леонов вспоминает о Горьком, о воспетом им Человеке с большой буквы, о стремлении к звездам, чтобы предельно ясно выразить свое осуждение тенденций лжереализма в искусстве, в каком бы обличье они ни выступали — во внешне героическом, деловито-производственном или приземленно-бытовом. Как и Горький, Леонов отстаивает и развивает плодотворные традиции реализма.

Горький чрезвычайно ценил в творчестве Леонова национальное своеобразие. Ведь Леонов удивительно национален во всем — в языке, в психологическом раскрытии персонажей, в трактовке общезначимых социальных проблем, в самом характере образного мышления.

В 1927 году Горький так суммировал свои впечатления о молодом писателе: «Леонов — замечательно и весьма по-русски талантлив; он, несомненно, способен написать потрясающие вещи, и вообще он «страшно русский» художник»[8].

После 1927 года все это оправдалось и замечательно подтвердилось.

Я не буду останавливаться на других широко известных отзывах Горького о Леонове, уже прокомментированных критикой[9]. Обращу внимание на отзывы, которые остались вне поля зрения критики, в том числе на те, которые свидетельствуют о том, что отношение Горького к Леонову не было однозначно одобрительным, и порою заметно было разноречие в суждениях и точках зрения обоих писателей. В этом следует разобраться, выявить в одних случаях недоразумения, в других — различия эстетических оценок, в третьих — столкновения мнений, из которых каждое имеет свою слабую и сильную стороны. Рассмотрение этих вопросов позволит уточнить позиции и взгляды обоих писателей и даст возможность представить более полно и всесторонне их творческие взаимоотношения, не всегда «безоблачные».

* * *

Интересны пометки Горького на подаренном ему автором экземпляре «Барсуков» (издание 1925 года).

Минуем подчеркивания, относящиеся к языку и стилю (диалектизмам, сказовой стилизации),— обратим внимание на отчеркивания, относящиеся к характеристике крестьянства, его отношений к городу, к революции.

Волнистая пометка со знаком «NB» стоит против строк:

«Мужик выжидал, не рассыплется ли город от всей той сокрушительной штуки в окончательную пыль. Тогда оставшееся пустить огоньком,— то-то дружно крапивы примутся пожженные места обрастать. Прищуренным оком мерил мужик близость того дня, когда запашет его скрипучая соха поганые городские места».

Волнистыми линиями отмечены такие абзацы:

«Поднялся разговор о буянстве города против разных величественных вещей. Склонялись к тому, что попусту головой в стенку биться: только в смертный час узнать, есть ли какая вышняя погонялка всему, или только так,— тень человека».

«— Природа науку одо́лит,— сказал Прохор Стафеев.— Вот и будет неученому-т горе, а ученому, тинтиль-винтиль, два!..»

Отчеркнута сбоку прямой линией строка из реплики Савелия, хвастливо сообщившего, что главари «барсуков» Семен и Мишка совещаются: «Насчет Рассеи обсуждают, брать или не брать!»

Волнистой линией Горький сопроводил также слова Сигнибедова, сказанные при начавшемся было «великом выезде» деревни Воры:

«Мужички, а мужички...— закричал Сигнибедов отчаянным голосом, силясь перекричать бурю.— Мужички... а ведь ехать-те нам некуда!..»

Своими отметками Горький выделил ударные места романа и подчеркнул леоновские характеристики настроений крестьян. М. Горького волновали в середине 20-х годов факты «разноречия» города и деревни, противоречия между ними, и в «Барсуках» он, видимо, находил подтверждение своим опасениям.

Сохранились горьковские пометки и по тексту «Соти». Волнистой линией отчеркнуто следующее место: «Соображение, что, вырабатывая бумагу, Сотьстрой

работал тем самым на культуру, было самым слабым оружием в этой борьбе (за развертывание строительных работ.— *В. К.);* одержали верх все те же испытанные потемкинские доводы о пролетаризации Соти». (Слово «пролетаризация» здесь употреблено в смысле вовлечения крестьянства в промышленность, создания пролетарских очагов в крестьянском крае.)

Со знаком вопроса отчеркнута фраза:

«Его (Гуляева.— *В. К.*) слушали с зорким вниманием, точно все сообщаемые им на память цифры имели прямое отношение к мужицкому на Соти житию».

Вопрос, очевидно, означал: а почему бы нет? Крестьяне лучше начинали понимать связанность их судеб с судьбами Сотинского края и общим положением в стране.

Пометки на книгах Леонова отражают думы Горького о русской деревне.

Известно, что Горький в статьях «О русском крестьянстве» (1922) и в других выступлениях начальных лет революции допустил ошибки в оценке крестьянства, рисовал деревню в негативно-мрачноватом свете. Горьковские высказывания вызвали возражения и протест со стороны советской печати, коллективов заводов. Сам Горький позднее признал ошибочность своих высказываний.

Пометки по тексту «Барсуков» (сделанные, очевидно, в 1925 году) опосредствованно связаны с этим эпизодом в его биографии. В романе молодого советского литератора Горький как бы искал подтверждения своим мыслям о враждебном отношении деревни к городу, к культуре.

Пометки в тексте «Соти» уже по-новому развивают «тему» пометок в «Барсуках». И хотя в этом романе Леонов немало страниц посвятил противодействию части деревни ходу вещей в «год великого перелома», Горький на этом уже не останавливает внимания. Для него оказались в 1931 году более важными другие стороны деревенской жизни, а именно растущий интерес к тому, что происходит во всей стране, понимание крестьянами взаимосвязанности деревенских дел с большими переменами в жизни всего народа.

* * *

Среди горьковских отзывов о Леонове неожиданными являются строки из одного письма 1927 года: «Был у меня Леонов, очень напомнил мне Леонида Андреева в 903 — 4

годах,— годы его наивысшего успеха. Знает — мало, о себе — художнике — заботится плохо».

Проходит несколько лет, и Горький почти полностью повторяет этот отзыв в беседе с В. А. Десницким, который так передает свой разговор с Алексеем Максимовичем в 1933 — 1934 годах (Десницкий привез Горькому верстку первого тома серийного издания «М. Горький. Материалы и исследования», вышедшего в 1934 году):

« — Многие не любят по-настоящему своего дела, не учатся, от жизни прячутся... Знаешь, кому в первую очередь может грозить та же участь, что и Леониду?..

Я вопросительно назвал фамилию одного из современных видных беллетристов.

— Да, да, ты угадал. Что-то есть в нем от андреевской обособленности»[10].

В реплике Горького удивляет категорическое «не любят». Думается, что Десницкий мог непроизвольно заменить этим словом более подходящее в данном случае: «не знают». Упрекать Леонова в нелюбви к литературному труду Горький вряд ли мог.

Итак, двадцатисемилетний автор «Барсуков» и «Вора», по оценке Горького, мало знал и тем самым, видимо, плохо заботился о себе как художнике.

Мало знал — в сравнении с энциклопедичным Горьким — это можно понять. Но знания художника — особые, для него важно понимать людей, их психологию, их повседневную жизнь и взаимоотношения, их самосознание. В подобных знаниях молодому Леонову отказать никак нельзя.

Сам Горький назвал «Барсуки» «книгой надолго», а «Вора» — вещью «очень смелой», «недооцененной»[11].

Возможно, Горький мысленно сравнил Леонова с собою в молодые годы и отметил, что последний знает и изучил жизнь не столь всеобъемлюще, как он. Наверное, так оно и было. И объясняется это различие тем, что Горький и Леонов сформировались в разное время и в разных условиях.

Горький не получил систематического среднего образования, свои «университеты» он прошел не в школе, а в самой жизни. Он и должен был отличиться тем «фанатизмом знания», который был, по его признанию, свойствен ему в юности,— иного пути выйти «в люди» и вообще выбиться из мещанского бытия к иной, более осмысленной и полной жизни у него не было.

Один из его «учителей» М. А. Ромась говорил ему (рассказ «Сторож», 1923):

«Все надо знать, все надо понять... привыкайте залезать во все щели и ямы, может, там где-то и затискана потребная вам истина, живите безбоязненно, не бегая от неприятного и страшного,— неприятно, страшно, потому что непонятно. Вот что!»

«Я заглядывал всюду, не щадя себя, и так узнал многое, чего мне лично лучше бы не знать, но о чем рассказать людям — необходимо, ибо это — их жизнь, трудная, грязная драма борьбы животного в человеке, который стремится к победе над стихиею в себе и вне себя.

Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек...»[12]

К гуманистическому выводу, сформулированному в последних строках, Горький пришел тяжелым, мучительным и даже опасным путем: ведь можно было и отчаяться, можно было ужаснуться виденному и потерять веру в человеческое в человеке (Горький ее сохранил: жизнь соединила его со многими хорошими, чудесными людьми, увлекшими его своим стремлением к лучшей жизни). Путь «фанатизма знания» был выстрадан нелегким детством и юностью Горького.

Леонов, так же как Горький, должен был вырваться из мещанской (зарядьевской) среды. Путь его облегчен был счастливо выпавшим ему правом на ученье в гимназии, которую он закончил в 1918 году. Он много читал, знал классику и увлечен был современной литературой. Пребывание в гимназии дало основы знаний. Но оно и несколько отдаляло его от жизни, ограничивало контакты с нею, сужало общение с людьми до общения с кружком гимназических товарищей, толкало к увлечениям модными модернистскими прозаиками и поэтами. Редкие выезды на каникулы к отцу в Архангельск, работа в газете, издававшейся отцом, являлись для молодого Леонова подлинными выходами в жизнь, в недра страны, в практическую деятельность. Да, к восемнадцати годам Леонов многого еще не знал; его суждения, запечатленные в ранних стихах и театральных рецензиях, зачастую наивны, «книжны».

Расширили его горизонты и обогатили знания о жизни пребывание в Архангельске в период оккупации города англичанами и особенно служба в Красной Армии, участие

в Перекопских боях, работа в военных газетах. Всю Россию с севера на юг обозрел Леонов,— Россию революционную, сокрушавшую белогвардейцев и утверждавшую свою великую освободительную миссию на планете. Так постепенно накапливались жизненные знания у молодого литератора.

Горький мог заметить разницу между собою и Леоновым. Но это сравнение, в сущности, было лестным для молодого писателя: ведь Горький обладал исключительными знаниями во многих областях культуры.

Не было ли в данном случае простого недоразумения? Не покоились ли впечатления Горького на каких-то случайных наблюдениях в дни недолгого пребывания молодого писателя в Сорренто? Во всяком случае, с обликом Леонова — одного из культурнейших и эрудированных писателей нашего времени — горьковский отзыв никак не вяжется.

Отзыв в передаче В. А. Десницкого не обладает такой документальной достоверностью, как первый. В нем есть новые оттенки, которых не было в предшествующем: отъединенность от жизни, обособленность. И как вывод: Леонову грозит опасность разделить писательскую судьбу Леонида Андреева, то есть, видимо, оторваться от реальных жизненных проблем и живого материала, уйти в эстетические абстракции, узкий психологизм и отвлеченную символику.

Писательский путь Леонова не подтвердил этого прогноза Горького, хотя такие пьесы Леонова, как «Унтиловск» и «Лёнушка», и заставляют вспомнить о пьесах Л. Андреева с их «символическим реализмом» и напряженно выраженным — как стон и крик — психологизмом.

Остается «отъединенность от жизни» — «обособленность». Вот в них, на наш взгляд, и кроется объяснение возникшего разноречия. Горький принял у Леонова за признаки отъединенности и обособленности крепнущую собственную художественную манеру.

Леонов в некоторых отношениях отклонялся от художественных традиций эпического изображения жизни «на бытовой основе». Он стал применять приемы непрямого, рефлективного показа событий. В эпическое повествование включались новые формы интенсивного лиризма, усиливалось проявление художественного субъекта как в непосредственной «гоголевской» форме, так и в опосредствованной — «толстовской» — через несобственно

авторскую речь. В области композиции — резкий разрыв с простым хронологизмом, введение непривычных сопоставлений разновременно протекающих событий; создание условных ситуаций, позволявших в художественных целях сводить и сталкивать характеры в самых неожиданных сочетаниях.

Леоновский реализм, чуждающийся бытописания, с присущей ему философичностью, и мог быть оценен Горьким как последствие некоторого удаления писателя от жизни и недостаточного учета им опыта реализма прошлого. Так можно было бы объяснить приведенные выше горьковские оценки.

* * *

Как известно, Горький отнес «Вора» к произведениям, в которых чувствуется «невольное и бессознательное» стремление понизить роль мысли, показать ее бессилие перед подсознательным в человеке. Гиперболизацию бессознательного в человеческой личности усматривал в «Воре» и А. Фадеев.

Горький даже поставил это стремление молодого писателя в связь с русской национальной традицией. В письме к С. Цвейгу он высказал мнение, что противоречия, свойственные Льву Толстому, вообще присущи ряду русских писателей:

«Непримиримое разноречие большого языческого таланта и маленького, морализующего христианского разума — драма не одного Толстого. Это — «болезнь духа» многих, больших и маленьких русских людей. Вы найдете ее у Гоголя, Достоевского, найдете и у современного молодого, очень талантливого писателя Леонова. В его романе «Вор» один из героев говорит: «Мысль, вот где источник страдания. Того, кто истребит мысль, — человечество вознесет в памяти своей». Подобные «изъявления тайного тайных» довольно обычны у русских людей, все еще мало способных уравновесить эмоциональное с интеллектуальным. Для большинства «мыслящих» русских людей разум — карлик, хвастунишка, негодяй. Он щеголевато и ловко одет, всюду принят, в нем есть что-то убедительное и он — «повелевает». В нем есть нечто «дьявольское». Хорошему русскому человеку всегда хочется остричь и обрить дьявола. Лично я не согласен с этим, для меня дьявол именно хорош в густой шерсти и во всеоружии его озорства»[13].

Обычным в критике было безоговорочное согласие с этими суждениями Горького. Однако очевидна их недостаточная точность.

Они, конечно, небезосновательны в том смысле, что действительно в романе «Вор» преобладают стихийные натуры, и поведение их зачастую определяется безотчетной интуицией и смутными внутренними импульсами. Центральный герой олицетворяет слой стихийно участвовавших в революции людей, не поднявшихся до уровня сознательных революционных бойцов. В годы нэпа он сбился с верного пути. Деревня в изображении Леонова во многом еще живет традиционной, «роевой», стихийной жизнью. Мироощущение персонажей романа — несчастных, опустившихся, потерявших веру в то, что разум в состоянии разрешить трагические противоречия жизни,— как бы стремится увенчать мещанский идеолог Чикилев, проклиная мысль и разум.

Значит, у Горького были основания для его критических замечаний? Да, некоторые основания были. Леонов, фокусируя в большом романе героев-стихийников, как бы выдвигал такие явления в современной нови на первый план. Если в романе «Вор» видеть как бы творческую программу писателя на многие годы, то выводы Горького были бы неопровержимы. В 1927 — 1928 годах такого рода оценки романа были понятны и объяснимы. И Горький, и читатели не могли знать будущих произведений писателя — романов «Соть», «Скутаревский», «Дорога на Океан». Они подходили к «Вору» как к последнему слову автора — началу неких новых устойчивых тем и мотивов его творчества, и поэтому могли допустить отдельные преувеличения, правомерность которых Леонов отверг своим творчеством ближайших же лет, когда стали более ясны внутренняя связь и преемственность тем и образов, начала и концы, тенденции и качества, преходящее и устойчивое в его творчестве. Открылась перспектива появления и утверждения новых героев, перевоспитания тех, кто сохранил в себе душевную искру и в ком разум полностью не угас. И становились отчетливее те зачатки и тенденции, которые в романе «Вор» вначале были просто не замечены, недостаточно оценены.

Какие? Прежде всего — движение Векшина к прозрению, к осознанию ошибочности шагов, им сделанных; в нем созревает решение вырваться из плена этой мещанской накипи, обволакивавшей его, уйти в далекую

глушь, в леса, на стройку, к честному труду. Автор «пошел» вслед за своим героем, и родился роман «Соть», рисующий иной, широкий мир социалистического строительства, «героические годы», «бурную вулканическую эпоху», «историю столкновения наступающей новизны с российской архаикой» (Леонов).

В перспективе творчества Леонова от «Петушихинского пролома» и «Барсуков» к «Вору» и далее к «Соти» и «Скутаревскому» яснее выделилась тема стихии и тема преодоления стихии, тема полноводного разлива народной инициативы и тема регулирования этой стихии, высвобождения развивающегося «процесса природы» и введения стихии в русло сознательных коллективных действий народа для созидания новых форм жизни.

Следует напомнить, что стихия бывает дружественная и враждебная — как и разум. Чикилев, проклинавший мысль, сам безостановочно философствовал — по-обывательски плоско и пошло. Мелкий, неглубокий ум не хотел исчезать и стушевываться: свои «уравнительные» представления о человеке он стремился навязать окружающим его людям. Стихия породила и нэпмана Заварихина, явившегося из деревни завоевать город. Разум этого собственника оправдывает грубую силу, оттачивает зреющие приобретательские замыслы.

Эту диалектику осознанного и подсознательного, разума и инстинктивного стремления в человеке Леонов будет раскрывать в последующих произведениях все многограннее и глубже, охватывая все новые сферы общественного бытия и все новые тайники человеческой психологии. Леонов прославил разум строителей Увадьева и Потемкина, ученых Скутаревского и Вихрова, ваятелей душ человеческих Курилова и Свеколкина. Пушкинский девиз «Да здравствует разум!» поистине может быть поставлен эпиграфом к характеристике творчества Леонида Леонова.

Если горьковским высказываниям придавать принципиальное значение, то они неточны. Они поразительно не подходят для характеристики Леонова — художника-мыслителя, художника-философа (и таким он себя выявил уже в «Воре»), представителя *мыслительной* литературы, с характерной для нее «рационалистической» четкостью концепции и стройностью художественной структуры.

Но этим высказываниям не нужно придавать столь широкого значения. Их предпочтительнее тесно связать

с годами, когда они были сделаны. В них нужно видеть отражение тревог и забот Горького той поры, когда интуитивистские воззрения действительно проявлялись в произведениях отдельных писателей и нужно было безотлагательно предостеречь литераторов от увлечения ими.

В этих высказываниях нужно видеть также отражение некоторых спорных мыслей Горького о русском человеке и русской культурно-психологической традиции.

* * *

Критика уже отмечала расхождения Горького и Леонова в оценке Достоевского.

Горький подчеркивал в Достоевском по преимуществу консервативные стороны его идеологии. Порою Горький склонен был отождествлять мысли и чувствования героев с мыслями и чувствованиями автора. В предисловии к французскому изданию «Барсуков» (1931) Горький сближал индивидуалистическую настроенность персонажей «Бесов» и «Братьев Карамазовых» с самосознанием самого Достоевского, пострадавшего от царизма за участие в кружке Петрашевского и, так сказать, возненавидевшего «первопричину» своих страданий — деятельность революционеров. В докладе на Первом съезде советских писателей, в 1934 году, Горький упомянул о Достоевском в контексте общей характеристики идеологии и психологии буржуазного общества:

«Достоевскому принадлежит слава человека, который в лице героя «Записок из подполья» с исключительно ярким совершенством живописи слова дал тип эгоцентриста, тип социального дегенерата. С торжеством ненасытного мстителя за свои личные невзгоды и страдания, за увлечения своей юности Достоевский фигурой своего героя показал, до какого подлого визга может дожить индивидуалист из среды оторвавшихся от жизни молодых людей XIX — XX столетий. Этот его человек вмещает в себе характернейшие черты Фридриха Ницше и маркиза Дезэссента — героя романа Гюисманса «Наоборот», «Ученика» Бурже и Бориса Савинкова, автора и героя его сочинения, Оскара Уайльда и Санина Арцыбашева и еще многих социальных выродженцев, созданных анархическим влиянием бесчеловечных условий капиталистического государства».

В этом отзыве не вполне ясно отграничены автор и его герой. Можно даже подумать, что в образе человека из подполья следует видеть в значительной мере отражение психологии и жизнеощущения автора. Горький не говорит о критическом отношении Достоевского к выводимым характерам, не подчеркивает широкой гуманистической позиции писателя.

Такое отношение к Достоевскому объясняет, например, почему Горький мог советовать молодым писателям учиться у Достоевского преимущественно технологии писательского ремесла. «Что вы получите у Достоевского кроме техники?» — говорил он[14].

Безусловно, Горький был прав в своих возражениях Леонову, запальчиво декларировавшему в 1927 году необходимость учебы в первую очередь у Достоевского. Советская литература наследует все многообразие богатств классического наследия. Советская литература — это и не «гоголевский период», и не толстовское направление, и не традиция Достоевского, и даже не горьковский этап. В литературе нашей эпохи тенденции и традиции литературы прошлого объединяются и обогащаются в новом единстве и новом качестве.

Что же касается отдельных советских писателей, то у них закономерно обнаруживаются различные особенности в манере, стиле и методе, обусловливающие их различные ориентации в литературных традициях и пристрастия к тем или иным славным именам. Имея в виду собственное творчество и собственные творческие концепции, Леонов вполне мог подчеркнуть свою ориентацию на того или иного художника (в данном случае на Достоевского).

Зная, что Леонов познакомился с предисловием Горького к французскому изданию «Барсуков» тотчас по выходе этой книги в свет, автор настоящих строк обратился к нему с вопросом, как он в свое время отнесся к горьковским предостережениям относительно Достоевского. Леонов ответил, что этим предостережениям он «как-то не внял». Есть и другое, современное, свидетельство об отношении Леонова к Достоевскому: в начале 30-х годов Леонов отозвался о Достоевском как о своем «великом родственнике»[15].

В беседах с автором данной работы, имевших место в конце 40-х годов, Леонов примерно так определил свое отношение к Достоевскому:

«Мы живем в определенных традициях письма, и я не мог отказаться от опыта, который имелся».

Но Леонов ценит у Достоевского «не только прием», ему дороги «бережно-фанатическое отношение Достоевского к России», его «воспламененное отношение» к явлениям, свойственная ему «неукротимость суждений».

«Мне близко у Достоевского,— продолжал Леонов,— пристальное рассмотрение человеческого характера, молекулярных явлений и процессов в душе человека, сталкивание резко различных противоположных характеров».

Касаясь упрека критики 20-х годов в том, что он, Леонов, уделил большое внимание персонажам, близким к миру Достоевского, писатель сказал, что «отчасти» это объяснялось трудностями изображения нового человека: «О новом человеке я не мог писать декларативно, схематично, как писали некоторые литераторы. Меня не удовлетворяло такое изображение. Я должен был понять изнутри, разобраться, решить для себя, и только после этого я мог писать о нем».

Вместе с тем Леонов говорил и о том, что́ отличает его от Достоевского. «Идеологию его я не взял, не правда ли?» — обращался он к собеседнику. Не принимает писатель и старца Зосиму — религиозное ядро нравственно-философской концепции Достоевского.

Что касается художественной стороны, то, в отличие от Достоевского, по словам Леонова, он облекает свои вещи в краски, у него развито изобразительное начало.

К исследованию вопроса об отношении Леонова к Достоевскому полезно будет подключить и вопрос об отношении к Достоевскому самого Горького.

Есть у Горького рассказ «Карамора» (1924), написанный в ту пору, когда писателя волновали аномалии человеческой души; интерес к ним обострился в годы войны, революционного слома старого строя и послевоенной разрухи. Персонаж этого рассказа — тип предателя — вопрошает, отдавшись воспоминаниям о первых шагах своей деятельности в царской охранке: «Почему так легок переход от подвигов героизма к подлости? Почему, делая подлое дело, я не чувствую отвращения к себе?»

Далее герой пытается усмотреть некую «закономерность» в появлении таких людей, как он: «А может быть, настало время сделать все возможные подлости, совершить все преступления, использовать сразу все зло для того, чтоб, наконец, все это надоело, опротивело, ужаснуло

и погибло?» Так он оправдывает ренегатство, двурушничество и т. д. Герой «Караморы» утверждает, что идеал честной жизни недостижим: «Привычка честно жить? Это — привычка правдиво чувствовать, а правда чувствований возможна только при полной свободе проявлять их, а свобода проявления чувств делает человека зверем или подлецом, если он не догадался родиться святым». Круг завершен: подлость неискоренима и оправданна.

Невольно от героя «Караморы» обращаемся к Грацианскому из «Русского леса». В этих персонажах улавливается сходство. Грацианский с юных лет склонен был не замечать границы между подвигом и подлостью. Его теория миметизма, просачивания в состав агентуры царской охранки во имя якобы достижения целей ее дискредитации, граничит с провокацией и предательством. Невольное контактирование с охранкой обнаруживает душевную шаткость Грацианского; от жажды подвига он легко переходит к компромиссу со злом и совершает предательство. Молодой Грацианский, в сущности, переживает и разделяет *ставрогинские* по духу чувствования и мысли героя рассказа «Карамора».

Здесь проявилось писательское единомыслие в оценке и анализе сходных жизненных явлений, и оба писателя определили описываемый феномен в терминах Достоевского.

Исследование традиций Достоевского в творчестве Леонова можно без натяжки связать с более точным определением значения наследия Достоевского и для творчества самого Горького.

* * *

Обращает на себя внимание отсутствие каких бы то ни было печатных отзывов Горького о «Скутаревском» и «Дороге на Океан». Сохранился лишь черновик письма, набросанного Горьким после прочтения «Дороги на Океан» в рукописи, с отрицательной оценкой романа. (Опубликован в 30-м томе Собрания сочинений М. Горького в 1955 г.)

С этим письмом (в машинописной копии) Леонова сразу же ознакомил секретарь Горького П. Крючков. Возникают вопросы (на которые пока нет ответа): знал ли Горький о том, что копию черновика сообщили Леонову? Не имела ли здесь место попытка внести разлад между Леоновым и Горьким?

В середине 30-х годов усложнились отношения Горького и Леонова. Леонов вспоминает, что он чрезвычайно болезненно переживал изменившееся к нему отношение Алексея Максимовича. Отзыв о «Дороге на Океан» разительно противоречил прежним горьковским оценкам. О замысле и плане романа Леонов рассказывал Горькому еще в 1931 году в Сорренто[16]. «Он очень одобрял»,— вспоминает Леонов (в разговоре с автором настоящей книги). И вот теперь когда роман был написан, последовал отрицательный отзыв и о композиции, и о замысле в целом.

Прежде Горький неизменно подчеркивал художественную самобытность Леонова. В глазах Горького влияние Достоевского в «Воре» не лишало роман оригинальности и самостоятельности. «Вор»,— писал он,— оригинально построенный роман, где люди даны хотя в освещении Достоевского, но поразительно живо и в отношениях крайне сложных». В сохранившейся заметке Горького о Леонове находим строки: «Я уверен, что соседство с Достоевским не повредит ему, он — «сам по себе»[17].

А теперь автор «Дороги на Океан» рассматривается Горьким как художник, чуть ли не порабощенный гением Достоевского, слепо повторяющий его приемы и методы, утративший своеобычность.

Прежде Горький неизменно говорил о Леонове как большом мастере композиции и сюжета. В беседе с начинающими писателями Горький даже сказал, что «технике сюжетного построения художественной вещи» у него лично поучиться нельзя: «Все мои книжки построены в высшей степени шаблонно. Этому надо учиться у других — у классиков и у наших попутчиков. Я думаю, что до Леонида Леонова интересных писателей в смысле архитектоники, расположения материала в русской литературе не было».

А теперь «Дорога на Океан» рассматривается как неумело скомпонованная, распадающаяся на части вещь, сюжетные линии которой развиваются неоправданно и неубедительно. Почему же Леонову вдруг так изменило мастерство?

Письмо Горького свидетельствовало о том, что происходило личное охлаждение Горького к Леонову. До сих пор еще этот эпизод во взаимоотношениях Леонова с Горьким не прояснился.

Сейчас же, во всяком случае, этим письмом следует пользоваться в литературоведческом анализе с осторожностью.

У нас нет уверенности, что черновик письма Горький превратил или намеревался превратить в письмо, предназначенное для вручения адресату.

Рассмотренные случаи и эпизоды расхождений и противоречий между Леоновым и Горьким явились следствием различных и порою противоречивых художественных тенденций в литературе социалистического реализма, а также конкретных обстоятельств общественно-литературной жизни 20 — 30-х годов. Изучение противоречивых явлений позволяет более точно определить позиции отдельных писателей и более четко и многосторонне обрисовать всю сложность и живую противоречивость литературного процесса предвоенных лет.

* * *

На вопрос автора этих заметок Леонову о том, какое значение имел Горький для его творческой деятельности, был получен такой ответ: «Я бы отрицал прямое влияние произведений Горького на меня как писателя. Для меня большое значение имел он как человек, как старший товарищ по литературному ремеслу. Для нас, советских писателей, было очень важно его любовное отношение к нам. Он рисковал своим именем, хвалил нас,— авось выйдет толк! Он так радовался всякому начинанию в нашей работе, ободрял нас, поддерживал».

Писательской индивидуальности Леонова в ранний период оказались особенно близки традиции других писателей — Гоголя и Достоевского.

Но Горький все больше входил в творческое сознание молодого писателя. И начавшаяся в 1924 году переписка между ними, и личные встречи в Сорренто в 1927 году были просто необходимыми и неизбежными в судьбе Леонова. Горький помог Леонову лучше разобраться в «своей песне», в своем таланте, увериться в своих возможностях, найти свою тропу в литературе, осознать свою роль в современной литературе. Горький помог Леонову в осмыслении роли литературы в гуманистическом воспитании читателя.

Не случайны следующие слова в леоновской статье 1936 года, посвященной памяти Горького:

«Когда я думаю о Горьком, я думаю о жизни: как этот человек хотел жить, как этот человек умел жить, как этот человек сумел использовать жизнь для очень больших и замечательных дел!

Имя Горького неотрывно от слова «культура». Горький, человек, который сам пришел из низов, более чем кто-либо другой, понимал громадное, оплодотворяющее значение культуры для человечества...

Имя Горького тесно слито с нашей эпохой, потому что это именно Горький в самые темные, звериные времена, в эпоху каменного века нашей страны, сказал: «Человек — это звучит гордо», и социалистическая революция дала настоящее наполнение и воплощение этим словам».

Возвращаясь к ответу Леонова на вопрос о значении Горького, хочется отметить, что суждение писателя о самом себе может быть одновременно и глубоко истинно, и весьма субъективно. Истинно — потому, что он знает себя безусловно лучше, чем кто бы то ни было другой; субъективно и приблизительно — потому, что взглянуть на себя со стороны — довольно затруднительно; да и оценить свое творчество в его соотношении с творчеством других писателей самому художнику нелегко.

Горький как друг, как старший товарищ, как литературный наставник, конечно, очень много значил для Леонова и для целой генерации советских писателей. Эта «функция» Горького — человека яркого и оригинального — была очевидной. Однако личное влияние Горького на писателей было таким сильным, разносторонним и продолжительным именно потому, что оно сливалось с влиянием его книг, воздействием его художественного творчества, открывшего новую эпоху в русской и мировой литературе. «Под знаком Горького» протекла юность зачинателей советской литературы, им выпало счастье быть современниками, а в дальнейшем и соратниками великого писателя.

В многочисленных леоновских «признаниях в любви» к Горькому мы находим и признания о влиянии на него произведений Горького.

Леонов назвал повесть Горького «Детство» «целой программой, манифестом новой литературной школы».

В детские годы Леонова окружала примерно такая же городская мещанская среда, что и Горького, с тем отличием, что родные и близкие Леонова были более тесно

связаны с деревней, и Леонов подолгу живал в деревне (Полухино Калужской губернии).

Память о детстве несомненно подсказала многое молодому Леонову в работе над романом «Барсуки», и горьковский автобиографизм пришелся впору, помогая молодому писателю совершить отбор и оценку фактов и впечатлений своей жизни дореволюционных лет.

Можно было бы указать и другие произведения Горького, сыгравшие немалую роль в утверждении молодого Леонова на позициях социально-бытового и психологического реализма (повесть «Трое» и окуровский цикл).

Надо напомнить, что в 20-е годы горьковские традиции принимались далеко не единодушно. Существовала устойчивая «традиция» отрицания их, создался фронт противников их от пролеткультовцев В. Кириллова и В. Лебедева-Полянского, лефовцев, формалистов до переверзевцев и рапповцев. Показательна и статья И. Беспалова в «Литературной энциклопедии» (1929), оценившая позиции Горького как мелкобуржуазные и пространно толковавшая о «слабости» произведений писателя, отсутствии в них логики, «стройного сюжета», «полноценного идеологического и художественного выражения».

Следовать Горькому в 20-е годы значило — до некоторой степени — идти против течения, против предрассудков некоторой части критики, проявлять художественную зоркость и мужество.

Определенные горьковские импульсы отмечались критикой во втором романе — «Вор» (1927). Горькому этот роман понравился. Видимо, «Вор» был близок ему не только какими-то деталями, но и более существенным — гуманистическим пафосом, непримиримым отношением к мещанству, острым ощущением живых противоречивых явлений в психологии людей, пониманием сложности борьбы за новые формы жизни.

Особенно заметно и ощутимо резкое нарастание горьковских импульсов в творчестве Леонова конца 20-х — начала 30-х годов. Можно сказать еще более решительно: если сопоставить творческую программу, разработанную Горьким в последнее десятилетие его жизни, с произведениями современных ему крупных писателей — Шолохова, Фадеева, Федина, Леонова, А. Толстого, Гладкова, Катаева, Малышкина, Олеши, Эренбурга, Либединского, Лавренева, Вс. Иванова,— то нельзя не заметить того, что особенно широко и последовательно отозвался на нее Леонов

как автор «Унтиловска», «Вора», «Соти», «Саранчи», «Скутаревского» и «Дороги на Океан».

Известно, что в 20-е годы Горький настаивал на «равноправности» исторической и современной темы. Да и сами писатели (Леонов, Федин, Шолохов и другие) избегали в это время писать, говоря словами Леонова, «о вещах остро современных, как хозяйственное строительство, новый быт и прочее»[18].

Но в 1927 — 1928 годах первостепенной в литературе Горький стал называть современную тему в буквальном ее выражении. В его статьях и речах появились призывы к вторжению литературы в новую жизнь, к показу достижений Страны Советов.

На этот призыв Горького (и самой жизни) первыми отозвались Леонов, Шагинян, Гладков, Катаев, Шолохов, Эренбург, Вл. Лидин, Шухов, Федин, Малышкин. Из опубликованных в 1930 — 1931 годах произведений о социалистической реконструкции страны Горький выделил как замечательный пример художественного «синтеза», как крупное художественное обобщение именно леоновскую «Соть».

По своему идейно-эстетическому качеству «Соть» сравнима с шолоховской «Поднятой целиной», а по панорамной широте охвата событий первой пятилетки и глубине исследования общих тенденций развития страны этот роман, несомненно, превосходил другие произведения и стал художественным памятником целой эпохи.

Роман «Соть» явился убедительным подтверждением правильности и плодотворности горьковской программы на рубеже 20-х и 30-х годов. Многие горьковские высказывания той поры созвучны содержанию леоновского романа, их можно прямо использовать для раскрытия содержания отдельных сторон «Соти». Таковы, например, горьковские суждения в статье 1931 года («Соть» вышла в 1930 году):

«Все в мире нашем познается в движении и по движению, всякая сила есть не что иное, как движение. Человек — не стоит, а становится, живет в процессе «становления», на пути к развитию своих сил и качеств. В наши дни жизнь становится все более бурной, развивает небывалую скорость смены явлений...

Никогда еще жизнь не была так глубоко поучительна, а человек так интересен, как в наши дни, и никогда «передовой» человек не был до такой степени внутренне

противоречив. Говоря о «передовом», я имею в виду не только партийца, коммуниста, но и тех беспартийных, которые увлечены свободой и грандиозным размахом социалистического строительства».

В этом совпадении мыслей Горького и Леонова по коренным проблемам человековедения мы видим не только примечательный факт единомыслия крупных художников, но и подтверждение глубокой истинности их взглядов и концепций.

Но вот только что пошли к читателям первые издания «Соти», а в письме от 22 июня 1931 года Леонов уже сообщает Горькому (первому своему корреспонденту!), что пишет новый современный роман. Если Леонов сообщает о новом романе, значит, уже продуманы его план и структура. Значит, работа в разгаре, идет на том же гребне творческого подъема, на котором возникла «Соть» (роман «Скутаревский» задуман писателем в 1930 году).

И опять мы замечаем разительные совпадения мыслей Горького и Леонова.

«Давняя мечта моя,— пишет Горький А. Д. Сперанскому,— включение художественного слова в область научной мысли,— область неизмеримо более значительную — и более мучительную — чем «быт». Романисты будущего — и я думаю, близкого будущего — должны ввести в круг своих тем героизм научной работы и трагизм научного мышления...»

Вот она, в сущности, главная тема «Скутаревского», сформулированная Горьким вскоре после опубликования романа! Образы ученых и область научной мысли даются Леоновым и в дальнейшем в романах «Дорога на Океан» (Протоклитов) и «Русский лес» (образ Вихрова зародился в творческом сознании писателя в 30-е годы).

В романе «Дорога на Океан», полифонически многотемном, богатом конфликтами настоящего и предвидимого будущего, отражаются горьковские мысли об «утверждении революционно достигнутого в настоящем и освещении высоких целей социалистического будущего», о включении политического в этическое и эстетическое, о защите принципов социалистического гуманизма.

Во всех этих леоновских романах четко прослеживается влияние горьковской эстетики труда. Леонов видит принципиальное значение профессионального начала для раскрытия образа современника, открывает новые воз-

можности проникновения искусства в глубины человеческого духа через профессиональную психологию.

Все убеждает нас в том, что Леонов в своих романах 30-х годов, как и в 20-е годы, выступал как соратник и единомышленник Горького, и вместе с тем — в том, что Леонов был творчески мыслящим соратником, развивался органически и самостоятельно, идя своим особенным и порою неожиданным путем.

* * *

С 1936 года Леонов почти на целое десятилетие полностью уходит в драматургию.

Уже ранняя пьеса «Унтиловск» (1925 — 1926) — о мещанстве и конфликтах, раздирающих его изнутри, вызывала ассоциации с горьковским творчеством. Леонов вспоминает, как Екатерина Павловна Пешкова, делясь впечатлениями от спектакля «Унтиловск» во МХАТе (1928), сказала ему, что «в пьесе много от горьковского «На дне».

Целая серия сопоставлений пьес Леонова 30-х годов с драматургией Горького последовала за публикациями и постановками «Половчанских садов» и «Волка» на сценах театров.

Один из критиков, довольно неприветливо встретивший появление «Половчанских садов», увидел в пьесе лишь художественный «эксперимент», имеющий целью создать «антитезу» пьесам Горького (новое решение старых конфликтов). Его беглые сопоставления «Половчанских садов» с пьесами Горького таковы: «Исайка напоминает, например, Любу из «Последних». Есть и сходство и различие в судьбах этих подростков. Для Любы ее физическое уродство — источник безысходной трагедии. Крепкий маккавеевский дух Исайки не сломлен его болезнью. И Дуся, и Ручкина каждая по-своему напоминает Меланью из «Детей солнца», и Дусе, и Ручкиной, и Меланье не хватает в жизни любви»[19].

Но если уж делать сопоставления образов «Половчанских садов» с образами драматургии Горького, то, конечно, лучше было бы вспомнить пьесы «Фальшивая монета» и «Старик».

Стогов (из «Фальшивой монеты») вторгается в семью Яковлева, и семья оказывается под угрозой полного расстройства. Со Стоговым связана первая любовь жены

Яковлева Полины; Стогов — человек, из-за которого она уже пострадала. Новое вторжение Стогова в ее жизнь ведет к катастрофе: Полина бросается под поезд.

Старик (из пьесы «Старик»), отбыв каторгу, является к Мастакову, бежавшему с каторги, куда он был отправлен невинно осужденным, и доводит Мастакова до самоубийства. Софья Марковна говорит старику:

« — Вы хотели помучить человека, да? Вас мучили, и вы хотите помучить — так?

(Старик молчит, разглядывая ее.)

Софья Марковна. Вам обидно, что бывший товарищ ваш нашел для себя на земле место и дело, а у вас — нет этого?»

Леонов как бы разработал новые версии и аспекты комплекса горьковских сюжетов, построенных на внезапном вторжении прошлого в настоящее, атаке дурного человека на хороших людей.

Сила и цепкость прошлого в том, говорит один из горьковских персонажей, что оно «не деготь на воротах, его не выскоблишь», оно — «в душе».

К Маккавеевым («Половчанские сады») приезжает Пыляев. Когда-то в молодости им увлеклась жена Маккавеева, и Пыляев теперь не прочь предъявить свои «права» на ее внимание к себе. Человек без дарований и призвания в жизни, сбившийся с пути и предавший Родину, Пыляев завидует патриарху большой и дружной семьи и в бессильной злобе пытается интриговать в доме, в котором его приютили.

За этим сходством сюжетов и характеров проглядывают и крупные различия в замыслах и концепциях произведений, рожденных в разное время. Если горьковские конфликты, разрешающиеся трагически, концентрируют внимание на активно действующем зле, зовут к борьбе с фальшивыми и жестокими людьми, сознательно разрушающими человеческое счастье, то леоновские конфликты, развивая горьковские мотивы, ведут к новым философским выводам о противоборстве начал творческого и нетворческого (своеобразно истолкованная тема Моцарта и Сальери) и показывают крепнущую в жизни страны нравственную спайку хороших, настоящих людей, ставящих преграду козням людей фальшивых и дурных. Последующие пьесы Леонова показывают, что писатель отнюдь не питал иллюзий, будто борьба со злом может быть легко закончена в ближайшую же пятилетку.

Другой критик заявил, что не удовлетворенная жизнью Елена и мечтательная Ксения из «Волка» напомнили ему горьковских героинь. Из этого обстоятельства вывод делался не в пользу автора: критик увидел в пьесе «литературщину», «переселение» образов прошлого в наши дни.

Третий сравнил образ попа Лаврентия из «Волка» с Достигаевым, а четвертый образ Елены — с Глафирой из «Егора Булычова» («сдержанный ум и нравственная сила»).

Эти разрозненные сопоставления носили случайный эмпирический характер и мало что давали для понимания идейно-эстетических обоснований преемственности горьковской и леоновской драматургии. Более глубокий подход к этому вопросу наметил М. Гус: Горький, по его мнению, оберегал Леонова «от любования юродством» и учил «уважению и любви к человеку»[20]. Но это соображение критика не было подкреплено конкретным анализом.

Недостаток подхода критиков 30-х годов к драматургии Леонова заключался в том, что в Леонове они видели как бы начинающего драматурга, который осуществляет литературные эксперименты и бьется среди разного рода влияний, идущих от Достоевского, Чехова, Горького и других великих предшественников. Критики не заметили, что к этому времени Леонов уже был драматургом «со стажем» и что к оцениваемым ими пьесам нужно подходить как к новому этапу в его драматургическом творчестве, новому слову в советской драматургии.

Спустя некоторое время сам Леонов помог критикам выделить линии этой преемственности. В речи «Горький сегодня» (1946) он говорил: «Диалог его пьес, написанных почти столетие назад — так много протекло событий с тех пор! — предельно выразителен и жив до сегодня, и если порой перенасыщен мыслью, то оттого лишь, что именно этих качеств требовала от него его боевая эпоха; его описание всегда и точно, и глубоко, словно стальным штихелем вырезанное на меди; композиция его пьес, вызывавшая различные толкования, мне кажется, носит в себе зародыши новой блестящей драматургии, прорастить которые на театре не решился или, по ряду внешних обстоятельств, не смог пока никто».

Не от этих ли сторон драматургического наследия Горького отправлялся и Леонов в своем последовательном

курсе на создание пьес глубокой мысли, суггестивной композиции, предельно изобразительных диалогов?

Горьковское в леоновской драме видится и в остром противопоставлении двух непримиримых классовых сил — в «Волке» и «Нашествии», и в беспощадном обнажении внутренних разрушительных процессов, происходящих в среде мещанства — в «Унтиловске» и «Усмирении Бададошкина».

И не у Горького ли учился Леонов (как и другие советские драматурги) ощущать и находить в личности, «кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение»?

И не Горький ли неустанно прививал советским драматургам сознание высокого социального предназначения театра, понимание ответственности за воспитание зрителей в духе новой, социалистической нравственности?

В предисловии к американскому изданию пьесы «Старик» (1924) Горький заметил, что у него нет пьес без «дидактики». Он сформулировал «мораль» своего произведения таким образом: «В пьесе «Старик» я старался указать, как отвратителен человек, влюбленный в свое страдание, считающий, что оно дает ему право мести за все то, что ему пришлось перенести. Но если человек убежден в том, что страдание дает ему право считать себя исключительной личностью и мстить другим за свои несчастья,— такой человек, по моему мнению, не принадлежит к людям, заслуживающим уважения других».

Леоновская драматургия также не чужда «дидактики» и этой своей стороной близка к драматургии Горького.

Леоновские комментарии к собственным пьесам, адресованные зрителям и читателям, отчетливо указывают на определенные социально-нравственные проблемы, лежащие в их основе. «Дидактика» подчеркивается также философскими выводами, естественно вытекающими из реплик персонажей, тем ответственным выбором и решением, к которым в конце концов надлежит прийти леоновским героям.

Разумеется, отмеченную «дидактику» не следует отождествлять с назидательностью и риторичностью, которые чужды драматургии обоих писателей.

* * *

Публицистика Горького оказала самое непосредственное и прямое влияние на деятельность многих советских писателей, учившихся сочетать художническую деятельность с общественной и публицистической. Леонов в 30-е годы все чаще и обстоятельнее выступает как публицист.

Горький учил советских писателей быть интернационалистами не только по своей духовной сути и воззрениям, но и в самой обращенности к зарубежным читателям, в постоянном стремлении активно взаимодействовать с литераторами других стран, с иностранными «мастерами культуры». Ведь за рубежом литература не представляет собой единого лагеря; ее прогрессивная часть тяготеет к литературе социалистического реализма, и советские писатели не остаются равнодушными к идущей битве умов. Интересен в этой связи один эпизод взаимоотношений советских писателей с виднейшим французским писателем Роменом Ролланом.

Нередко зарубежные писатели высказывали опасения, как бы в современном «массовом обществе» масса (нация, класс, социальная группа) не поглотила личность, как бы личность не растворилась в массе, утеряв духовные ценности и утратив свою внутреннюю свободу.

Такое опасение выражал и Ромен Роллан. В предисловии к своему собранию сочинений на русском языке (1929) он писал: «Необходима полная независимость духа: ничто никогда не должно связывать его, он всегда должен быть готов отмести завтра, во имя новой правды, более широкой, более высокой и полной, то, что он почитал правдой сегодня».

На вопросе, затронутом Ролланом, в ряде своих статей остановился М. Горький, в частности в предисловии к французскому изданию романа Л. Леонова «Барсуки» (1931). Обращаясь к тем, кто мыслил старыми антиномиями личности и общества, Горький подчеркнул, что если в условиях капиталистического строя личность действительно находится «в состоянии непрерывной, напряженной самообороны против всяческого насилия над нею со стороны классового общества», то в Советском Союзе положение личности коренным образом изменилось: «...в Союзе Советов уже десятки миллионов личностей сознают свое право на свободу и активно реализуют это

право... Для личности, искренно и серьезно озабоченной свободой саморазвития, очевидно, необходимо принять участие в борьбе за свободу массы — единственной силы, действительно способной обеспечить свободу роста личности».

Горьковский призыв искать решения вопроса об отношениях личности и общества на путях более активного включения личности в освободительную борьбу трудящихся масс, более тесного духовного слияния личности с массой не остался безответным. В статье «О роли писателя в современном обществе» (1935) Роллан писал: «Если все мы — поэты, живописцы, скульпторы, архитекторы, музыканты — то, за что мы себя выдаем, то есть авангард духа, руки, глаза и уши нашего племени, то не для одних себя, а для всего племени берем мы добычу... Станьте каждым из тех, кто вас видит, слышит, понимает и берет! Станьте каждым и станьте всеми!.. От этого не убудет вашего бесценного «Я». Оно лишь станет крепче и полнокровнее. Оно вберет в себя народы и поведет за собой армии».

Горьковское предисловие к французскому изданию «Барсуков» — один из ярких примеров масштабности и действенности публицистики великого писателя.

В 1936 году Леонов по поручению Союза советских писателей выступил в Париже на чествовании Ромена Роллана в связи с его семидесятилетием. В своей речи он коснулся того же предисловия Роллана, но по другому поводу, в связи с остроактуальной в то время проблемой борьбы против поджигателей войны и фашистской агрессии. Леонов сказал в своей речи в зале Мютюалитэ:

«В предисловиях к русскому изданию собрания своих сочинений Роллан писал для наших читателей, что не от нас зависит, чтобы тучи не закрывали солнца. Моя страна... своевременно внесла поправку в этот афоризм, которая, мы знаем, не обидит самолюбия такого великого писателя, как Ромен Роллан. Нет, все зависит только от нас. В наших руках сегодня наша судьба, хлеба нашей страны, ее границы, ее богатства, ее будущее. Люди планеты дорого заплатили своими страданиями за право на разностороннюю, прекрасную жизнь; ничего не остается иного, как завоевывать ее. Вот как они создают биографию людей завтрашнего дня. Итак, пусть солнце согревает землю, и тают снега, и начинается светлая

весна, и поднимаются посевы, и наступает жатва, о которой говорил Роллан»[21].

Этот корректив к высказыванию Ромена Роллана был необходим скорее не как уважительная полемика с юбиляром[22], а как напоминание в одном из центров Европы о растущей ответственности всех западных приверженцев и пропагандистов активного гуманизма за судьбы мира.

Выступление Леонова было по своему духу и масштабности истинно горьковским.

Эти качества в публицистике Леонова блистательно проявились в последующие годы.

* * *

Некоторые мотивы леоновских произведений очень точно соотносятся с публицистическими и художественными произведениями Горького, но было бы опрометчивым заключать в каждом случае, что Леонов исходит из суждений Горького, «творчески развивает» его положения и т. д.

Зачастую совпадение означает созвучие, сходство воззрений и художественных наблюдений обоих писателей; Леонов и Горький совершенно независимо друг от друга приходили к близким заключениям.

Леонов исходил из собственного жизненного и творческого опыта, но опыт Горького для него был вдохновляющим.

Так, в статье «О социалистическом реализме» (1933) Горький язвительно писал о мещанском «идолопоклонстве вещам»: буржуазией привита трудящимся «мещанская страсть к бессмысленному накоплению вещей, болезненная страсть к личной собственности». В основе ее — себялюбие, убеждение, что «каждый из нас» «начало и конец» мира, «единственный, и самый лучший, и ценнейший».

Сразу же вспоминается певец Лодыгин из пьесы Леонова «Обыкновенный человек» (1941), охваченный именно такой мещанской страстью, и объясняется она у Леонова примерно так же, как и у Горького. Лодыгин с его узким пониманием культуры, культурности, с его страстью к картинам, которые дома даже не распаковываются, к мебели в духе современных стандартов мещанских вкусов являет собою пример душевного ожирения, самолю-

бования, погони во что бы то ни стало за «необыкновенным».

Что это — реализация горьковского наблюдения? Нет! Это вполне самостоятельное наблюдение Леонова.

Образ этот в творчестве Леонова генетически связан с образами романов «Скутаревский» и «Вор».

В «Скутаревском» очерчена ироническими тонами фигура Ширинкина, которого Черимов характеризует следующим образом: «...его одолели вещи, хватательный инстинкт развился, а ведь как дрался-то в Октябре... то есть он депеши по городу под выстрелами таскал еще мальчишкой. И оказался дьявольской пустоты человек». Ширинкин купил пианино, на котором в доме никто не играл. Черимов продолжает: «Может, говорю, ты за этой лакированной штукой и на баррикаду лез?» Пожалуй, Ширинкин и действительно за этим полез на баррикаду!

Его предшественник Митька Векшин из «Вора» страдал такой же болезнью: он ужасно хотел поспать на царской кровати (и поспал!). Сделавшись вором, стал ходить в богатой шубе.

Леонов проследил явление от его примитивных, простейших разновидностей до внешне импозантных, величественных форм.

Значит, мотив «идолопоклонства вещам» — собственный леоновский мотив, возникший еще в раннем творчестве как итог наблюдений автора над «стихийными явлениями» в революции. Этот мотив включен в общую леоновскую концепцию борьбы за новую культуру.

А вот другой, не менее поразительный пример единомыслия художников.

В 1965 году Каверин опубликовал письмо М. Горького к нему, датированное 1924 годом. В этом письме Горький замечает, что современный «достаточно фантастический быт» подсказывает превосходные темы, например «...о человеке, который открыл лавочку и продает в ней мелочи прошлого,— человек этот может быть антикваром, которого нанял Сатана для соблазна людей, для возбуждения в них бесплодной тоски о вчерашнем дне»[23].

Читатель, знакомый с произведениями Леонова, сейчас же вспомнит главу «Приключение» в романе «Дорога на Океан». В ней описан антиквар Дудников совершенно «по Горькому», персонаж с теми же эмоциями и намерениями.

Мысль, промелькнувшая когда-то в переписке Горького, возникла и у Леонова. Оба писателя, хорошо знавшие старую Русь и зорко наблюдавшие за тенями прошлого, художническим взором провидели и такой вариант зависти и мстительности со стороны людей старого мира.

* * *

Гуманистические девизы Горького: «Человек — это звучит гордо!», «Все вперед, и — выше!» — могли бы стать эпиграфами к леоновскому творчеству. Митька Векшин (из первой редакции «Вора»), отвергая скептицизм Пчхова, твердит свое: «Вперед и вверх надо!» В «Скутаревском» главный герой так раскрывает смысл социализма: «Социализм — это человек во весь рост, это человек, уже навсегда вставший с четверенек... и только там гордо будет звучать это слово — человек!» В одной из рецензий на «Дорогу на Океан» справедливо отмечалось, что «мечты о гордом и прекрасном человеке будущего проходят через весь роман».

Творчество Леонова проникнуто горьковской верой в человека и высоким сознанием социально-педагогического назначения науки человековедения — литературы.

Леонов считает важным открыть читателю «сокровенную человеческую сущность» героев, показать «настоящие человеческие эмоции». Разумеется, Леонов знает, что эта сущность по-разному выражается в различной социальной среде и в различные эпохи, но сущность-то эта, эмоции эти — человеческие. Без этого общечеловеческого аспекта произведение искусства не может стать долговечным, интересным для людей другой среды и другой эпохи.

Вера Горького в человека вытекала из его общей концепции человека. Он писал: «Я не верю, что человек плох по натуре своей,— по натуре он всегда хочет лучшего, чем то, что есть, и сам всегда хочет быть лучше того, каков он есть». Человек станет лучше, если развить то, что заложено в нем, коренится в его натуре, если избавить его натуру от искажений и наслоений.

Точка зрения Леонова сходна.

Но, как и Горький, Леонов знает, что во имя человека, во имя созидания хорошего и доброго нужно напряженно и неустанно бороться со злом, искоренять его.

Для Леонова, как и для Горького, характерна неутихающая, последовательная и решительная борьба с мещанством, с идеологией корыстолюбия, индивидуализма, духовной косности и равнодушия к судьбам народа, страны, человечества.

Леонов ответил на «социальный заказ» времени своим романом «Вор», пьесой «Унтиловск», немногострочной, но заряженной огромной взрывной силой статьей «О мещанстве» (1929).

Сумел ли писатель продолжить горьковские традиции борьбы с мещанством? На этот вопрос критика 20 — 30-х годов почти единодушно отвечала: нет, не сумел! Под гипнозом такого заключения долго находились те, кто писал о «Воре». Роман в целом принято было считать творческой неудачей писателя. Только в последние годы эта оценка была пересмотрена, и вопрос получил более объективное освещение.

Немалую роль в движении критической мысли к истине сыграли как обстоятельства общественной жизни послевоенных лет, подтвердившие непреодолимую покуда, злую, цепкую, многоликую мещанскую опасность, так и появление новых произведений писателя («Русский лес», вторая редакция «Вора», повесть «Evgenia Ivanovna»), продолживших линию борьбы с мещанством, начатую Леоновым под горьковским знаменем еще в 20-е годы. Как-то лучше была понята простая мысль о том, что Леонов продолжил горьковскую традицию, не повторяя ее, не подражая ей, то есть вполне оригинально и творчески, не во всем совпадая с Горьким, в ряде отношений дополняя Горького.

* * *

Одной из крупных творческих проблем, с которой столкнулась молодая советская литература, была проблема народного характера. Нельзя забывать, что Горький называл советскую литературу «превосходным источником «народоведения» — человековедения». Литература не просто человековедение, а и народоведение. Ведь человековедение возможно и без народоведения — такова буржуазная литература. Отказывать ей вовсе в познавательном значении было бы неправильно, но зачастую узок ее горизонт, слишком избирательно ее зрение, однообразен сам подбор персонажей из мира рантье, социаль-

ных паразитов, преступников, мещан и услужающих капиталу слоев.

Уже в творчестве Тургенева и особенно Льва Толстого глубоко разработаны принципы реалистического изображения народного характера (крестьянина).

Народные характеры Тургенева и Толстого — это не просто образы крестьян, которых прежде недоставало литературе, не просто образы трудового социального слоя, представители которого прежде не были героями новеллы, повести, романа. Это — синтетические характеры, олицетворение исторической эпохи, образы нации, человечества. Таковы Хорь и Калиныч у Тургенева, Каратаев, Ерошка, Катюша Маслова у Толстого.

М. Горький дал ярчайшие «босяцкие» характеры, образы крестьянина Кирилки, рабочих — Ниловны, Павла Власова, Алеши Пешкова — героя автобиографической трилогии, Бородатого солдата («Достигаев и другие»). В них запечатлены живые черты человека из народа, Человека с большой буквы.

Наибольшую трудность для всякого художника составляет решение проблемы цельности и «пестроты», индивидуального и классового в народном характере.

В конспекте по истории русской литературы М. Горький писал: «Когда писатель делает человека вместилищем одних только пороков или одних лишь добродетелей — мы недовольны этим, нас это не убеждает, ибо мы знаем, что доброе и злое или, вернее, индивидуальное и социальное переплетено в психике нашей»[24]. Горький рисовал пестрые, разноречивые характеры не только в тех случаях, когда речь шла о человеке из господствующих, эксплуататорских групп (Фома Гордеев, Клим Самгин), но и зачастую в тех случаях, когда он принадлежал к народной среде. В «Моих университетах» Горький специально подчеркнул эту противоречивость в человеке: «Я видел, что почти в каждом человеке угловато и неслаженно совмещаются противоречия не только слова и деяния, но и чувствований, их капризная игра особенно тяжко угнетала меня. Эту игру я наблюдал и в самом себе». В складе души отдельного человека, в «пестроте», «раздробленности» психики Горький видел уродующее влияние бесчеловечных социальных условий. Не так просто понять человека, найти главное в его характере, когда человек запутывался в сетях мелочей, значение и смысл которых оставались для него зачастую непонятными.

В сложном, противоречивом развитии общества возникали новые качества людей, складывались новые индивидуальности.

С любовью и увлеченностью поведал Горький о том, как растет человек, как просыпается в нем активность, как побеждает в его душе доброе, хорошее. Со страниц произведений Горького встают образы сильного, духовно богатого, великого русского народа. В народе черпал Горький свой оптимизм, радостную веру в будущее, в победу Человека над темными инстинктами, над грязью и цинизмом социальных отношений капиталистического общества, над хваткой и дикой жадностью буржуа, мещанина («Мать», «Сказки об Италии», «По Руси»).

Это-то толстовское и горьковское наследие и надлежало развить молодой советской литературе, и Леонов в числе ее зачинателей решал эту труднейшую творческую задачу.

Еще в первом романе Леонова — «Барсуки» — открывается читателю мир народных характеров, своеобразных и интересных личностей.

Леонов показал совмещение в человеке индивидуального и социального, отчего персонажи «Барсуков» стали в подлинном значении живыми людьми. Персонажи у Леонова — это не рупоры социальных групп. Егор Брыкин, тип человека, колеблющегося и мечущегося между «барсуками» и «советскими мужиками», резко выделен из остальной массы крестьян. Писатель показал единичную форму выражения качеств и поведения мелкобуржуазной социальной группы в годы гражданской войны. В Пантелее Чмелеве — «советском мужике» — Леонов подчеркнул «тихую внутреннюю силу», «чудесную доброту», здравый смысл, чувство собственного достоинства. Это — представитель масс русского крестьянства, активно участвовавших в революции, помогавших рабочему классу победить буржуазную контрреволюцию, и вместе с тем — это оригинальная личность во всем многообразии присущих ей качеств, индивидуальных черт характеров, языка и т. д.

Леонов выхватил из жизни новые народные типы, о которых не знал Горький,— типы, сложившиеся именно в годы коренной ломки вековых социальных устоев.

Народные характеры — это не только крестьяне или рабочие. Народна, например, основа характера Наташи Ростовой: она и графинечка, и в то же время про-

стая русская девушка. Народна основа правдоискательства Пьера Безухова. Чертами народности наделен полководец герой Отечественной войны 1812 года Кутузов.

К народным характерам относятся горьковские образы героев-интеллигентов из «Матери», «Детей солнца», образ большевика из «Жизни Клима Самгина».

Если народные характеры у Льва Толстого были отъединены от конкретных социально-политических программ времени, то у Горького они политизированы,— в соответствии с духом эпохи острых социально-классовых столкновений и формирования политических партий в России. Но и при всем этом в них классовые качества не заслоняют эпохальных, национальных, общечеловеческих. Конкретная социально-политическая программа борьбы за социализм транспонирована также в систему гуманистических воззрений, а в деятельности персонажей выделены общенациональные и общечеловеческие мотивы. В этом не нужно видеть соскальзывания Горького к абстрактному гуманизму; наоборот, в этом верно отразился реальный характер пролетарской борьбы и социалистической революции, отвечающий интересам не только пролетариата, но и всех широких социальных слоев, угнетаемых и эксплуатируемых капитализмом.

После Октября общенародный и общечеловеческий аспект в литературе все более усиливается, ибо с первых лет революции постепенно складывается единый в своих устремлениях советский народ: интернациональное сознание проникало в массы и становилось чертой характера рабочих, крестьян и интеллигенции. Складывалось и понятие единой советской литературы, принадлежность к которой определялась прежде всего такими признаками, как понимание основного, главного смысла совершившегося революционного переворота и желание помочь укреплению и развитию нового общественного строя.

Если в «Барсуках» и «Соти» народные характеры представлены типическими образами рабочих и крестьян, коммунистов-руководителей, то в «Дороге на Океан» и «Русском лесе» появляются более синтетические, укрупненные образы Курилова и Вихрова, отчетливо наделенные широкими полномочиями борцов за всечеловеческие идеалы гуманизма. Они поистине заслуживают наименования *людей человечества.*

Леоновская творческая концепция человека, выраженная в «Дороге на Океан» и «Русском лесе», оправдала ожидания Горького, который в предисловии к французскому изданию «Барсуков» выразил свою мечту о том, чтобы личность, связав свою борьбу с борьбой масс, обеспечила тем самым себе свободу роста «до тех размеров, когда человек почувствует себя не человеком науки, класса, церкви, а человеком человечества». От Леонова он уверенно ожидал «книг, которые могуче послужат делу возрождения человечества, делу объединения его в единую всемирную семью».

Быть может, именно заботой об общечеловеческом аспекте в литературе продиктовано горьковское определение сущности искусства, с которым мы встречаемся в одном из его писем середины 20-х годов. Искусство, писал Горький, «это священное писание о жизни, о человеке — творце ее, несчастном и великом, смешном и трагическом»[25]. Горьковская формула по своей «отвлеченности» и «всеобщности» близка формуле Леонова, относящейся к 1927 году: «Классическая литература есть та, которая дала лучшее, незабываемое о человеке, его вере, его исканиях, ошибках, радостях и разочарованиях...»; задача литературы — в создании «вечного образа человека на земле»[26].

Определения эти действительно отвлеченны, но в этом нет большой беды: «заземление» отвлеченности, конкретизацию столь общей формулы сделала сама эпоха, новая жизнь, сам материал изображаемой исторической действительности. Человековедческая же задача литературы этой формулой намечалась ясно и проникновенно.

* * *

Горьковский импульс был и остается одним из могущественных в деятельности Леонова — романиста, драматурга, публициста, общественного деятеля.

Нет какого-то особенного, ограниченного годами периода горьковского влияния на Леонова. Оно постоянно и многообразно. Оно не ведет к подражанию, к повторению. Оно ведет Леонова к открытиям в содержании и изобретениям в художественной форме. Оно сказывается и в большом, и в малом. Малое же в искусстве всегда отражает в себе большое.

И поэтому критика то отметит горьковское пытливое

искание молодым Иваном Вихровым своей человеческой должности на земле, то придет к выводу о чертах духовного родства Грацианского и Стратонова (из повести «Evgenia Ivanovna») с Климом Самгиным, то осмыслит образ Кнышева в ряду горьковских фигур капиталистов, предчувствующих, что история отвела им небольшой срок для хозяйничанья, и поэтому внутренне ущербных — даже в зените своего могущества...

Порою горьковский импульс сказывался в леоновском творчестве не сразу, лишь через большой интервал истории в несколько десятков лет.

Весьма показательна одна поправка, сделанная Леоновым во второй редакции «Вора». «Космическое» философское размышление Фирсова, звучащее в контексте как выражение мироощущения художественного субъекта, в последней редакции выглядит так: «Наполняя собой, подвигом своим и страданьем мир, ты, человек, заново творишь его...» Слово «подвиг» ранее отсутствовало. Теперь страдание (Достоевский!) уступило первое место в формуле подвигу (Горький!). Конечно, подвиг как элемент человеческого бытия подсказан писателю героическим нашим временем, а не просто Горьким; но точно такое же возражение может вызвать и привязка «страдания» к Достоевскому — ведь о страдании говорил не только этот писатель. Объективно же эта деталь (очень важная в общей концепции романа) генетически восходит к творчеству автора «Старухи Изергиль», «Песни о Буревестнике», «Матери», тем более что тема человеческого подвига является не случайной, а сквозной в творчестве Леонова («Вор», «Дорога на Океан», «Половчанские сады», «Нашествие», «Лёнушка», «Русский лес»). И оттого органическая связь Леонова с Горьким делается не только очевидной, но и закономерной.

Поразительно точно сбылось предсказание Горького в беседе с Леоновым по поводу «Вора». Леонов вспоминает: «А. М. Горький предсказал, что я однажды убью (убью!) Митьку. Так ведь и получилось, но каков крюк — в тридцать с лишком лет, опыт поколения!»[27]

Да, действительно, через тридцать с лишним лет Леонов во второй редакции романа (1959) коренным образом переосмысливает образ главного героя.

Леонов *убил* героя потому, что стал непримиримее к всевозможным «упростителям культуры», замахивающим-

ся на культуру, на моральные накопления многовековой человеческой истории, на самую память человечества. Ведь Митька и рубанул пленного белого офицера потому, что хотел загасить блеск, блестинку в глазу противника, что смутно предчувствовал бессилие преодолеть свою культурную бедность и стать вровень со своим врагом и выше его по знаниям, культуре.

В творческом сознании Горького маячил тип, подобный Векшину, но он не вылился в большое художественное обобщение. У Горького есть бегло намеченные образы рабочего в «Моих университетах» (1923) и крестьянина в «Рассказе о необыкновенном» (1925).

Первый считал ненужными знания, культуру, технику, города. «Жизнь надо устроить проще, тогда она будет милосерднее к людям»,— говорил он. И рассказчик подумал после беседы с ним: «...а что, если действительно миллионы русских людей только потому терпят тягостные муки революции, что лелеют в глубине души надежду освободиться от труда? Минимум труда — максимум наслаждения, это очень заманчиво и увлекает, как все неосуществимое, как всякая утопия».

Второй ненавидит все «необыкновенное», жаждет «настоящего упрощения жизни». «Простота» в его истолковании выливается в отказ от культуры, от всяких норм морали и оборачивается жестокостью.

Горький задумывался над «стихийными явлениями» в революции, над характерами, рожденными переходным временем, и открытие Леоновым типа Векшина не могло его не восхитить. Но Горький заметил неясность авторской оценки косно-консервативной внутренней сути Векшина, индивидуалистичности его психологии. Он надеялся, что в будущем Леонов полнее осознает опасность тенденции «упрощения жизни» и определеннее осудит Митьку Векшина, «убьет» его, как не оправдавшего его симпатии и его надежды.

Так и случилось, как предвидел в свое время Горький.

* * *

Органическая связанность творчества Леонова с традицией Горького не случайна и не сводится к сумме примеров, ибо она возникла на общей мировоззренческой основе, на гуманистическом мировосприятии, вере в чело-

века и его победу над социальными силами, враждебными его стремлениям к счастью. С течением времени духовная связь Леонова с Горьким все более крепла, и не только на почве идейного единомыслия, сходных оценок революции и процессов социалистического строительства, но и на почве сходных взглядов на русского человека и его историю, на Россию и ее судьбы, на пути и способы национального самопознания в искусстве.

И если стиль и манера Горького во многом отличны от стиля и манеры Леонова, то способы исследования явлений жизни, тот особенный угол, под которым оба писателя рассматривали действительность, точки наблюдения, избиравшиеся ими, часто совпадали и были нацелены на решение сходных идейно-творческих задач.

И не удивительно, что имя Горького начинает встречаться в самых ранних, юношеских печатных выступлениях Леонова. С 1927 года появляются статьи Леонова о Горьком, все более очевидно свидетельствующие о том, что в лице Леонова Горький нашел единомышленника и соратника. Леонов — один из художников блестящей горьковской плеяды 20 — 30-х годов. Духовная близость привела к дружбе. Товарищество по литературному ремеслу соединилось с человеческой приязнью.

«Очень многим обязан Максиму Горькому»[28]. «Я обязан Горькому больше, чем отцу»[29]. «Особенно хочется упомянуть мне Горького»[30] — вот ответы, которые давал Леонов на вопросы о том, кого он считает своим учителем, кто из великих писателей ему особенно близок.

Леонов постоянно размышлял над тем, что дал Горький советской культуре и литературе, в чем состоит новаторство великого писателя. Плодом этих размышлений явилось несколько выступлений Леонова в 30 — 40-е годы[31]. В 1968 году они дополнены «Словом о Горьком», произнесенным Леоновым в Кремлевском Дворце съездов на заседании, посвященном столетию со дня рождения Горького[32].

В «Слове о Горьком», где отчеканена каждая фраза и отшлифован каждый абзац, продуманы не только общая композиция, но и ударные шрифтовые выделения слов,— говорится об *уроках* Горького и его заветах, в нем — фи-

лософия русской литературы и осмысление собственной творческой практики.

«Слово о Горьком» можно поставить в ряд с такими большими явлениями в жанре памятных выступлений о деятелях русской литературы, как речь Достоевского о Пушкине и горьковский «литературный портрет» Льва Толстого. Леоновское «Слово о Горьком» сближают с ними такие качества, как масштабность, широта охвата темы и новизна подхода к ней, как увязка литературной темы с серьезными общественными идеями и стремлениями времени, как самая плотность ткани, афористичность, четкая самобытная стилевая тональность. Выступление Леонова в день горьковского юбилея безусловно стало огромным событием в современной культурной жизни.

Восхищают искренность и смелость Леонова, желание быть предельно правдивым и точным в суждениях о великом писателе. Речь так сложна и богата по содержанию, что не сразу охватываешь ее план и логику, ее тезисы и намеки. В нее надо вчитаться, надо приноровиться к ее крепко сбитым, «щедринским» фразам, к замысловатому формулированию основных положений, к внезапности отклонений мысли автора от привычных представлений. Многое в речи требует активного читательского восприятия; объем текста расширяется размышлением читателя, его восприимчивостью к содержащимся в тексте импульсам.

Леонов приглашает слушателей задуматься над *явлением* Горького в истории русской и мировой культуры, поразмышлять о том, как Горький, вставший в ряд с великанами мировой литературы, спаянный с живыми традициями русской классики, гармонически, гениально «совмещал требования высокого искусства с общественной действенностью своих произведений». Это, по Леонову, один из важнейших уроков Горького, развившего «идею литературного *служения*» в условиях XX века, соединившего свой путь с «трассой революции».

Высоко ценит Леонов «жадное горьковское искательство чего-либо выдающегося по людской части», гигантскую работу писателя по «подготовке кадров для грядущего», в частности по воспитанию советских писателей. При этом обращается внимание на то, что Горь-

кий прекрасно учитывал «разновидности гуманистического оружия», учил писателей не ограничиваться «средствами прямолинейного воздействия» на читателей.

И Леонов говорит о трудном искусстве «тектонической перестройки людской целины», изменения «нравственной топографии жизни», о необходимости соединять показ хорошего, позитивного в жизни с анализом и исследованием плохого, негативного. Тут речь идет не о некоей плоской абстрактной гармонии положительного и отрицательного в искусстве, а о том, чтобы в искусстве всегда сохранялась необходимая доля «целебной горечи», без которой не может быть обеспечено «величие нашего искусства и нравственное здоровье нации, а следовательно, и крепость общественного организма». «Все книги писателя Горького и впрямь отменно горьковаты для ума, и не в том ли состояла их животворная гормональная сила?» — заключает Леонов. И добавляет: «Пожалуй, и в наши дни, на проходе через томительно-жгучую неизвестность, горькое да упреждающее словцо куда полезнее усыпительных гуслей».

Во избежание кривотолков, Леонов обстоятельно разъясняет эту мысль, давая свое оригинальное толкование псевдонима писателя «Горький», а также приводя горьковское мнение, выраженное в разговоре с ним, о том, что «дурные примеры в литературных произведениях иногда выгоднее показа хороших — при условии, конечно, что порок и преступление уравновешиваются этическими нормами в них же самих содержащегося наказания». Речь идет не о критике злорадствующей, разрушительной, а о критике целительной, истинной, помогающей преодолевать все чуждое нашему социалистическому обществу.

Не раз возвращается Леонов к мыслям Горького о личности художника. Горький хорошо понимал, что «для правильного ведения литературного хозяйства, во избежание непоправимых поломок и увечий среди литературной молодежи, следует всякий раз сообразовываться с творческой конституцией художника». По мнению Горького, «большое произведение всегда будет концентратом биографии его создателя».

Особо Леонов останавливает внимание слушателей на самой горьковской личности — яркой, сложной, богатой,

«обширной», связанной тысячью нитей с современным ему миром. Горькому всегда было свойственно «ощущение себя струйкой в водопаде, вернее — гигантском *человекопаде*, низвергающемся на единую турбину прогресса... Горький силен был сознанием своего *множества*, и вот почему такими преступно-кощунственными представлялись ему всякая нотка лирического нытья и жалобы на свое якобы одиночество в мире».

Так все в новых и новых аспектах Леонов раскрывает существо горьковских традиций, истинную современность наследия Горького.

В «Слове о Горьком» затронуты и другие темы, то относящиеся к прошлому и связанные с осмыслением закономерностей и основных потоков в истории русской литературы, то повернутые к актуальным задачам современной советской литературы, то обращенные к собственному творческому опыту, раскрытию утвердившихся в его художнической практике приемов и принципов («рассмотрение первичного, только что брошенного в борозду жизни зерна» и т. д.).

Вся речь проникнута живым ощущением Горького, насыщена мемуарными вкраплениями (причем Леонов предпочитает передавать мнения Горького в форме косвенной, а не прямой речи: не беря на себя обязанности быть верным букве, он стремится предельно точно передать их смысл и дух). Леонов предоставил счастливую возможность многочисленным слушателям как бы побывать *на свидании* с Горьким, увидеть его сутуловатую фигуру, услышать его глуховатый говорок, еще и еще раз поискать объяснения его «покоряющей силе».

Эпически-величаво звучит леоновское описание Горького в Сорренто: «Возле меня стоял признанный арбитр основных человеческих достоинств и вожак двух сряду штурмующих поколений, — учитель, предназначенный формулировать гражданские заповеди века и свергать монархов, по всем параметрам неохватной личности годный хоть завтра в председатели земного шара, — широкоплечий силач из породы беспокойных новгородцев, только родом из Новгорода Нижнего, что на Волге, из той плеяды отборных волгарей, которых, расплескавшись в скором беге, чуть не единой пригоршней

вынесла вместе с Лениным на берег река истории нашей».

В этих словах заключен достойный словесный памятник великому писателю, начертанный нашим современником.

1966 — 1968

Сноски и примечания

[1] «Литературное наследство», т. 60, 1963, с. 262.

[2] Там же, т. 70, с. 616.

[3] Там же, с. 485.

[4] Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, с. 255.

[5] «Литературная газета», 1963, 20 августа.

[6] «Правда», 1967, 26 февраля.

[7] «Советский экран», 1965, № 15, с. 5.

[8] «Горьковские чтения», 1953 — 1957. М., Изд-во АН СССР, с. 57.

[9] См. перечень отзывов в моей книге «Леонид Леонов. Семинарий» (М.— Л., изд-во «Просвещение», 1965, с. 117—120).

[10] Десницкий В. М. Горький. Очерки жизни и творчества. М., Гослитиздат, 1959, с. 172. — О том, что речь шла о Леонове, сообщил автору настоящей работы В. А. Десницкий.

[11] «Звезда», 1961, № 1, с. 153.

[12] Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 15, с. 72—73.

[13] Архив А. М. Горького, т. VIII, М., 1960, с. 33.

[14] Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, с. 27.

[15] Письмо Г. Сандомирского М. Горькому от 27 июня 1933 г. (Архив Горького).

[16] «Огонек», 1957, № 21, с. 18.

[17] Горький М. Заметка о Л. М. Леонове (1927. Архив Горького).

[18] «Октябрьская газета», 1927, 8 ноября.

[19] «Советское искусство», 1937, 11 сентября.

[20] «Литературная газета», 1939, 15 мая.

[21] «Commune» mars 1936, № 31, p. 800—801 (перевод мой.— *В. К.*).

[22] Небольшой полемический акцент объяснялся тем, что в середине 30-х годов Роллан находил преувеличенными опасения относительно новой войны. Бела Иллеш рассказывает о состоявшемся в июне 1935 года разговоре Роллана с Горьким. Встреча завершилась обменом реплик:

«М. Горький. Очень жаль, что один из самых светлых мыслителей человечества — Ромен Роллан — не видит, насколько неизбежна сейчас война.

Р. Роллан. Очень жаль, что самый крупный из писателей — Максим Горький — не может поверить в то, что человечество не совершит самую большую ошибку в мировой истории — покушение против самого себя». (Цит. по публикации: Бела Иллеш. Мои встречи.— «Смена», Ленинград, 1956, 21 сентября.)

[23] Каверин В. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965, с. 219.

[24] Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 2.

[25] «Литературное наследство», т. 70, с. 486.
[26] «На литературном посту», 1927, № 5—6, с. 57.
[27] Из письма Леонова к автору книги от 5 июня 1960 г.
[28] «Литературная газета», 1930, 24 сентября.
[29] «Правда», 1946, 19 июня.
[30] «La litterature soviétigue», 1946, № 8, p. 67.
[31] Ковалев В. Леонид Леонов. Семинарий. Пособие для студентов. М. — Л., «Просвещение», 1964, с. 171 — 172.
[32] Сейчас Леонов назвал свое «Слово» иначе: «Венок А. М. Горькому».

ТЕМА
РУССКОГО ЛЕСА

[illegible]

– [illegible]?

– [illegible].

– [illegible]? [illegible].

[illegible]

– [illegible].

– [illegible]?

– [illegible].

– [illegible]?

– [illegible]?

– [illegible]?

– [illegible].

– [illegible]? [illegible]

– [illegible]!

– [illegible]? – [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1

Соотношение литературы и жизни, поэтического изображения и реальной действительности всегда привлекало внимание читателей, критиков. Литература дает сосредоточенное отображение реальности, и изучение процесса «концентрации» впечатлений и знаний о жизненных фактах в творческом сознании писателя, процесса «построения» из разрозненных явлений действительности художественного синтеза позволяет глубже понять произведение, полнее уяснить его общественное значение.

И как бы ни удивляла порой творческая фантазия Леонова, как бы ни казалась «выдумка» на первый взгляд субъективной, она всегда вдохновлялась реальностью, коренилась в ней, писатель брал «материал» для построения «конструкций» своих романов, пьес из жизни. «Открытия» и «изобретения» писателя рождались в процессе пытливого постижения действительности.

В критических статьях о романе «Русский лес» обычны оговорки относительно того, что проблемы лесоводства, поставленные в романе, разумеется, важны и любопытны, но представляют специальный интерес и что литературному критику, да и читателю, незачем особенно вникать в них. И критика обходила «тему леса», отделяла ее от социального и нравственно-психологического содержания романа, как бы молчаливо утверждая, что есть жизненные проблемы, так сказать, «органичные» для литературы и «инородные» для нее, и что будто бы и без рассмотрения «производственной» тематики можно вполне удовлетворительно оценить качества леоновского романа. Такой подход к «Русскому лесу» не только неверен в принципе, но и лишает возможности, как я хочу показать дальше, дать более полную и всестороннюю оценку многообразного обобщающего и актуального содержания романа.

Сразу же отметим, что, во-первых, тема русского леса служит в романе средством группировки характеров. Лес, лесные дела, наука о лесе — это арена напряженного

поединка героев, сфера их деятельности, проявления духовных качеств, и уж поэтому эта тема заслуживает исследовательского внимания литературоведов. Во-вторых, тема леса, образ леса приобретают в романе символическое и эмблематическое значение: борьба за разумное использование природных богатств нашей страны, борьба за русский лес, за его гражданство — это вместе с тем борьба за сохранение источника жизни на зе́мле, борьба за благополучие народа нашей страны, за счастье и будущее людей. А поскольку у русского леса обнаружились враги и его процветание ставится под угрозу — борьба за русский лес оказывается борьбой с теми, кто равнодушен к судьбам народа, кто не любит своей родины, кому ненавистны идеалы советского общества, то есть тема леса прямо связана с социальными идеями и философской концепцией романа и уж поэтому должна быть рассмотрена столь же серьезно и обстоятельно, как и другие стороны этого многоаспектного, тематически насыщенного произведения.

2

Тема русского леса появилась в творчестве Леонова задолго до создания романа «Русский лес». Можно сказать, что сама логика развития привела писателя к широкой и обстоятельной разработке этой темы.

О лесе говорится в рассказе «Бурыга» (1922). Молодой писатель заглянул в лесную глушь, проник как бы во «внутреннюю» жизнь леса и его обитателей.

В рассказе есть впечатляющее грустное описание рубки леса; тревожная жизнь его обитателей, вынужденных разбегаться куда глаза глядят от топора дровосека,— отдаленный отзвук лиро-эпической поэмы Некрасова «Саша».

В «Петушихинском проломе» изображается северный лесной край — глушь, тишина. «Живем в лесу, молимся колесу»,— говорит крестьянин. В критических отзывах отмечалось, что автор хорошо знает и описывает жизнь поморов, северную русскую природу. Знакомы Леонову леса Подмосковья, Владимирщины. Так стихийно накапливались впечатления о лесе, постепенно входила тема леса в творчество.

В 20-е годы Леонов совершает поездки в лесные районы, на строительство Сясьского (Ленинградская об-

ласть) и Балахнинского (Горьковская область) бумажных комбинатов.

Начальные страницы «Соти» отразили впечатления Леонова от поездки по Москве-реке в 1927 году (вместе с писателем Александром Яковлевым). «Мы переправились через реку на лодке,— вспоминает Леонов,— и попали в отрезанное от мира царство весны. Целый день ходили мы в больших болотных сапогах и не встретили ни одного человека. Вода стояла всюду — в поле, в лесу... все вокруг клохтало, говорило на любовном языке весны. И мы шли по воде, полные этих звуков, навстречу тоненьким березкам, которые были как свечечки в руках мальчика на пасхальной службе...»

Об этой и о других поездках рассказал в письме к автору настоящих строк А. Яковлев: «...мы начали ездить на охоту. Первая же поездка дала ему (Леонову. — *В. К.*) начало романа «Соть». Пейзаж тот самый, что мы видели на охоте в Звенигородском районе близ Николиной горы. На охоту мы ездили и в Звенигородский район, и в Орехово-Зуевский, и в Сасовский район Рязанской области. Самое замечательное — Леонов на этих охотах ни разу не выстрелил ни в какую дичь... Зато на каждой охоте заполнял записями многие и многие страницы своей записной книжки. Он жадно расспрашивал колхозников об их жизни, ловил их словечки».

Поистине первым леоновским романом о лесе можно счесть «Соть».

Нетронутые вековые леса «от земли до неба» — символ отрешенности старой деревни от революционной нови. В глухом лесу доживает свой век монашеский скит — остаток древности, глубокой старины. В 20-е годы у Леонова складывается убеждение, что люди должны выйти из леса на простор, и пусть чащи и лесные дебри будут прорезаны асфальтированными шоссе и железными дорогами, а «первобытная тишина» природы нарушена шумом машин и голосами пришедших на стройку людей. Пусть лес даст стране бумагу, много бумаги, этой материальной основы культурной революции! Но в «Соти», проникнутой пафосом нового строительства — пафосом первой пятилетки, автор не превращается в непреклонного пропагандиста безудержных рубок леса. Русский лес бережно обороняет авторская эмоция, авторский лиризм, чуткое и тонкое восприятие красоты и очарования русского леса. Именно это обстоятельство, видимо, и объяс-

няет поразительную неточность в суждении М. Шагинян, упрекнувшей автора «Соти» в том, что он решил вопрос о цивилизации и природе «вполне реакционно»[1], то есть в пользу природы.

Но вот другой поворот этой темы, навеянный и прозорливым предощущением классической литературы (Чехов) и самой реальностью социалистического бытия. В пьесе «Половчанские сады» (1937) символика цветущего совхозного сада расширяется до символики цветенья новой жизни людей — светлой, радостной.

В созданной в годы войны пьесе «Лёнушка» (1943) есть «короленковский» мотив шумящего леса: лес «помогает» русским людям бороться с нашествием врага. Партизанам лес шумит дружелюбно, негрозно, он укрывает их от фашистов. Враги же испытывают в русском лесу беспокойство, страх. (У Леонова даже возникала мысль назвать пьесу — «Лес шумит».)

Леонов писал о лесе потому, что с ним связаны история России и судьбы русского народа. В любви к родной природе, к русскому лесу выражалось патриотическое чувство, любовь к Родине.

Но Леонов в 20 — 30-е годы еще не задумывался над тем, как используются лесные богатства страны. Да он и не знал истинного положения дел,— а оно становилось тревожным уже в предвоенные годы.

Правда, внутренне писатель уже был подготовлен к активному вторжению в лесные дела и в науку лесоводства. Давно, еще в 20-е годы, о Леонове знали в стране, да и за рубежом, как о знатоке кактусов, обладателе обширнейшей коллекции этих причудливых растений. Отнюдь не дилетантски он занимался садоводством, разведением в условиях московского климата различных растений, в том числе привезенных из других стран (сад в Переделкино). Корреспонденту писатель сообщил: «Почти все растения могут расти на любой параллели при условии, если недостаток солнца возмещен знаниями и заботой хозяина». Интерес к ботанике перерастал в серьезное изучение этой научной дисциплины.

Познания Леонова в области ботаники удивительны. Кажется, нет такого дерева, кустарника или травки России, которых не знал бы Леонов,— так говорят те, кому приходилось бывать вместе с писателем в лесу и в степи. Близко связан Леонов с ботаническими садами страны,

с научными лесоводственными учреждениями. Причем писатель не только «берет» у них, но и много «дает» им; он в сущности крупный специалист-ботаник, и на ученых советах институтов, на совещаниях лесоводов он — знающий, полезный, интересный советчик.

Первым публичным выступлением Леонова по вопросу, связанному с защитой леса, была статья «Позаботимся о зелени» (1945),— в ней шла речь об озеленении Москвы.

Проходит два года, и Леонов публикует ставшую широкоизвестной статью «В защиту друга». Автора горячо поддерживали не только лесоводы, но и широкий круг читателей; отклики на статью появились во многих газетах. В 1948 году был издан лесоводами сборник статей «В защиту друга». Леоновская формула входила в обиход публицистики.

В этой статье постановка вопроса о лесе еще была ограниченной, сугубо практической («поредело зеленое племя», и нужны широкие восстановительные мероприятия). Но здесь уже намечается связь научной и хозяйственной темы с темами социально-нравственными. Когда мы думаем о родине, говорит писатель, в воображении нашем предстает не только ее славное историческое прошлое или «индустриальные накопления пятилеток», но и «спелые нивы в синих перелесках, заветная рощица детства, где безгонорарно концертирует какая-то милая пичуга,— хоромы дремучих лесов наконец, в тишине которых созревают благодетельные дожди, поильцы урожаев... И кто знает, что было предсмертным видением советского солдата, сраженного при взятии рейхстага,— заплаканная мать, или дымный призрак Днепрогэса, или одинокая русская березка на колхозной меже?»

Под прямым влиянием леоновской статьи пробудилась инициатива многих друзей леса, были созданы в Грузии общество «Друг леса», на Украине — Общество по охране и развитию природы. Оживилась работа по выполнению разработанных планов лесопосадок в засушливых районах юго-востока страны. Писатель выразил назревшее стремление быстрее восстановить разрушенные во время войны зеленые насаждения в городах и селах и принять меры к защите лесов от неразумных порубок.

В ноябре 1948 года в Центральном доме литераторов под председательством Леонова состоялась встреча писателей с лесоводами. Здесь была отмечена (в выступлении

профессора Г. Р. Эйтингена) действенная роль статьи Леонова.

В обстановке оживившегося внимания к лесу автор статьи «В защиту друга» явился как бы «фокусом силовых линий». К нему стали обращаться все, кто болел душой за судьбу русского леса. Среди них — московские ученые, видные деятели лесного хозяйства Н. П. Анучин и Е. И. Лопухов. Они рассказали писателю о «прорывах» на лесном фронте и просили помочь зеленому другу своим пером. Ему также рассказали о печальной судьбе научного наследия классика лесоводства М. М. Орлова, об острых столкновениях сторонников различных точек зрения на положение в лесном хозяйстве. Леонов, рассказал Н. П. Анучин в письме к автору настоящих строк, «нас прощупывал, сам нас изучал. Никаких обещаний он нам не давал, а требовал все больших материалов, доказательств, фактов, подтверждающих ту и другую точки зрения».

Так Леонов постепенно все глубже входил в лесные дела, вплотную занялся ими. По свидетельству Н. П. Анучина, Леонов просмотрел комплект «Лесного журнала» за сто лет. Расширились контакты с лесоводами. «В том, что я еще больше узнал и глубже полюбил русский лес,— писал Леонов,— мне во многом помогло знакомство с крупным ученым, большим знатоком леса М. Е. Ткаченко, с известными советскими лесоводами Г. Р. Эйтингеном, Н. П. Анучиным и другими» [2]. Этими «другими» были ученик и друг известного русского ученого Г. Ф. Морозова А. Ф. Налетов (Чердынь), директор механизированного Монзенского леспромхоза Н. М. Анцелович (Вологодская область), многие практики лесного хозяйства.

В 1949 — 1950 годах Леонов совершает поездки в леспромхоз Вологодской области, в Лисино — опытную рощу Лесотехнической академии в Ленинграде, в поредевшие дубовые тульские Засеки (здесь в период татарского нашествия русские в целях обороны создавали лесные завалы). Изучалось и состояние подмосковных лесов. Таким образом, писатель глубоко ознакомился как с состоянием русских лесов, так и с положением в лесоводственной науке.

Один из критиков, ставивший под сомнение правомерность призыва Шолохова к писателям быть ближе к жизни, к народу, ссылается на «Русский лес»: дескать, этот знаменитый роман родился не в лесу; стало быть,

заключал он, дело не в том, где живет, где бывает и с кем общается писатель... Но пример с «Русским лесом» как раз не опровергает, а подкрепляет позицию Шолохова! «Русский лес» родился именно «в лесу», на просторах России, в общении с народом, в раздумьях о судьбах природы родной страны.

Так укреплялась и разветвлялась в творческом сознании Леонова тема леса, и новый роман, замысел которого постепенно складывался, стал «романом о лесе».

3

Но приход Леонова к теме леса не был изолированным фактом в общественной и литературной жизни и истории России. Вопрос о судьбах русского леса, о связи родной природы с национальной историей зародился и нашел определенное осмысление уже в русской науке и литературе XIX века. Сформировалась благородная традиция воспитания любви народа к лесу, как к величайшему национальному достоянию.

Подлинным певцом русской природы и русского леса был историк В. О. Ключевский. Природа страны, говорил он, это сила, которая «держит в своих руках колыбель каждого народа...». Подчеркивая экономическую роль леса в истории русского народа, он напомнил, что лес давал строительный материал, топливо, мед, воск, меха, мясо. Труд в лесу, лесные промыслы, лесные расчистки, требовавшие смелости, упорства, терпения, мастеровитости, определяли особенности русской жизни и в какой-то степени сказывались на формировании характера русского человека. Именно в связи с этими мыслями В. О. Ключевского становятся более ясными и весомыми слова Д. И. Менделеева, что сохранение лесов — это «условие сколько-либо правильного течения русской жизни». А Г. Ф. Морозов в своем «Учении о лесе» прямо выдвинул задачу: «Сберечь, сохранить великое народное достояние — народный лес». Труд лесовода, лесника поднимался на уровень важнейших видов общественного труда. К. А. Тимирязев поэтизировал деятельность лесовода, считая характерными чертами его устремленность в будущее, заботу о грядущих поколениях, самоотверженность, истинный гуманизм. В сочинениях К. А. Тимирязева мы находим ярчайшие строки: «Лесовод в значительной степени человек завтрашнего дня. «Сегодня» для лесоводства

важно, но «завтра» неизмеримо важнее». Ведь леса растут медленно, долгими десятилетиями, и жизни человеческой бывает недостаточно, чтобы прожить от посева до жатвы. Лесовод бескорыстно работает для будущих поколений. Такова специфика его профессии.

Авторы трехтомной монографии «Русский лес» (1893 — 1897), созданной под руководством Ф. К. Арнольда, мечтали завербовать широкий круг «друзей и защитников леса» и указать им средства «в деле сбережения леса... накопления богатств, достаточных не для современного только поколения, но и для более многочисленного потомства». Вдохновенным призывом заключали они свое исследование: «Будемте хранить родные леса, как часть дорогой нам России, за которую кровь наших дедов и отцов обильно лилась и на полях Европы, вожделеющей к нашим богатствам, и в грозной стихийной Азии»[3].

Любовью к лесу, к русской природе проникнуты популярные в свое время книги В. Кайгородова «Из зеленого царства», «Беседы о русском лесе. Краснолесье (Хвойный лес)». Отличный знаток леса, В. Кайгородов, просто и поэтично рассказывая о лесе, ратовал за «разумное пользование дарами природы». «Кто полюбит лес, тот будет его беречь». Приведя слова С. Т. Аксакова из «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» о том, что он «никогда не мог равнодушно видеть не только вырубленной рощи, но даже падения одного большого подрубленного дерева; в этом падении есть что-то невыносимо грустное...» — автор восклицал: «Как понятны эти слова русскому сердцу!»

Не только ученые, но и русские писатели — Пушкин, Тургенев, Достоевский, Некрасов, Лесков, Чехов, Короленко, Куприн, Боборыкин, Завадовский — выразили в своих произведениях народное отношение к лесу — любовь к нему, заботу о нем.

Советские лесоводы, эстафетой восприняв благородную традицию, талантливо и горячо пропагандировали знания о лесе, стремились расширить круг его друзей и защитников. Известны работы профессора Лесотехнической академии М. Е. Ткаченко: «Какую пользу приносит лес и почему его надо охранять и выращивать» (1926), «Лесоводы» (1941), «Общее лесоводство» (два издания; второе вышло посмертно в 1955 г.) и другие. Обращаясь к молодежи, М. Е. Ткаченко говорил: «Далеко не все знают,

насколько она (работа лесовода. — *В. К.*) увлекательна, порою романтична, какое отличное применение могут найти в ней такие качества молодого поколения нашей эпохи, как сила, ловкость, мужество, воля к преодолению трудностей». Лица, знавшие ученого, свидетельствуют: «Своими лекциями проф. Ткаченко прививал слушателям любовь к лесохозяйственной специальности, вызывал горячее желание приносить пользу родине «на ниве лесной». Яркой и волнующей бывала его вступительная лекция, читаемая для студентов-новичков, только что переступивших порог старейшего лесного вуза нашей страны. В ней Ткаченко раскрывал значение и особенности профессии лесовода и, что очень характерно, привлекал к ней молодежь не красивыми посулами и легкой дорогой, а наоборот,— трудностями, терниями лесной специальности и в связи с этим говорил о ее благородстве, о большом значении ее для нашей страны, для народа».

Если сопоставить содержание романа «Русский лес», в особенности «вступительную лекцию» профессора Вихрова, с трудами дореволюционных и советских лесоводов, можно отчетливо обнаружить в них много общего и в патриотическом пафосе, и в заботе о благе будущих поколений. И это «сходство» говорит о том, что лесоводственные идеи Леонова закономерно подготовлены и рождены всем движением передовой русской культуры за многие десятилетия. Таков широкий национально-исторический фон и глубокие корни леоновского романа.

4

Но связь романа Леонова с историей русского лесоводства этим «пропагандистским» пафосом не ограничивается. Она более глубока. Писатель вник в существо идейной борьбы в этой сфере русской жизни и осмыслил происходящие в ней процессы как известное выражение общих закономерностей и противоречий в общественном и духовном развитии страны. Чтобы это стало ясно, следует напомнить о положении в лесном хозяйстве и в науке лесоводства, сложившихся в XIX и XX веках.

Классики марксизма-ленинизма установили ту истину, что в условиях капитализма нарастает хищническая эксплуатация ресурсов природы, леса. К. Маркс писал: «Развитие культуры и промышленности с давних пор сопровождалось настолько энергичным уничтожением

лесов, что по сравнению с этим все, что было сделано ими для поддержания и новых посадок леса, представляет собой совершенно ничтожную величину»[4]. Энгельс подчеркивал: «Что касается обезлесения, то оно не в меньшей степени, чем разорение крестьянства, является одним из условий существования буржуазного общества»[5]. В своем труде «Развитие капитализма в России» В. И. Ленин отмечал, что «при хищническом хозяйстве лесопромышленников» леса в стране истребляются и что «этот процесс идет с громадной быстротой»[6]. Правильность этих заключений подтверждается также современным состоянием лесов в капиталистических странах, в частности катастрофическим уменьшением лесных площадей, вследствие хищнических рубок, в США.

Русские писатели XIX века остро ощутили, предчувствовали надвигающуюся беду (С. Аксаков, Некрасов, Тургенев). В «Записках охотника» И. С. Тургенева есть полное горечи замечание: «В 40-м году, при жесточайших морозах, до самого конца декабря не выпало снегу; зеленя все вымерзли, и много прекрасных дубовых лесов погубила эта безжалостная зима. Заменить их трудно: производительная сила земли видимо скудеет; на «заказанных» (с образами обойденных) пустырях, вместо прежних благородных деревьев, сами собою вырастают березы да осины, а иначе разводить рощи у нас не умеют».

С развитием капитализма в России процесс уничтожения лесов ускорился, и об этом поведали герои Чехова Астров («Дядя Ваня»), Хрущов («Леший»), простой человек из народа пастух Лука Бедный. Безнадежностью веет от слов Луки: « — И рубят их (леса. — *В. К.*), и горят они, и сохнут, а новое не растет. Что и вырастет, то сейчас его рубят; сегодня взошло, а завтра, гляди, и срубили люди — так без конца-краю, покеда ничего не останется».

С душевной болью отмечали ученые-лесоводы непорядки в ведении лесного хозяйства в России, наблюдали истребление лесных богатств страны. Причины обезлесения страны глубоко исследовал в конце XIX века Н. В. Пономарев: «Главным... бичом лесоистребления является продажа на сруб или на вырубку» — таков его вывод. Помещики продавали леса, проматывая «наследственное»; крестьяне продавали общественные леса, чтобы уплатить налоги. Купец же не был заинтересован в дальнейшей судьбе леса, да и не ведал, как можно вести лесное хо-

зяйство, и вырубал его. Механизм капиталистических отношений перемалывал и уничтожал русские леса (особенно в некогда лесистых районах средней полосы России и на Украине).

Лесоводственная наука стремилась помочь наладить лесное хозяйство в стране. Русские ученые А. Ф. Рудзкий, М. К. Турский, Н. С. Нестеров, Г. Ф. Морозов, М. М. Орлов и другие разработали общую теорию лесоводства, установили оптимальное соотношение возобновления лесов с лесоэксплуатацией. Они утвердили идею постоянства пользования лесов (кстати, она признана и за рубежом). Г. Ф. Морозов в своем «Учении о лесе» объяснял ее возникновение просто и убедительно — «нуждой в лесе»: людям нужен лес, его рубят сейчас и будут рубить в будущем; поэтому необходима такая система ведения лесного хозяйства, которая соотносила бы годовую рубку с годовым приростом. «Идея постоянства пользования есть основная для лесного хозяйства, неизменная для всех разнообразных форм, в которые она отливается»,— устанавливал М. М. Орлов.

Выводы классиков русского лесоводства вошли в «Основной закон о лесах», принятый в 1918 году Всероссийским Центральным исполнительным комитетом Советов крестьянских, рабочих, солдатских и казачьих депутатов и подписанный В. И. Лениным и Я. М. Свердловым. В этом документе указывается, что необходимо обеспечить: «а) постоянство лесовозобновления в стране и б) постоянство удовлетворения общегосударственных и общенародных лесных потребностей»[7]. Так в одном из первых своих законов Советское правительство, заботясь о национальном достоянии — лесных богатствах, поставило задачу пресечь хищнические рубки — это наследие старого режима — и организовать правильное ведение лесного хозяйства, обеспечивающее страну лесной продукцией.

Однако уже в 20-е годы этот принцип, к сожалению, стал оспариваться, причем противники идеи постоянства лесопользования ссылались на растущие потребности новостроек в лесе. С. А. Богословский, например, считал возможным составлять план лесоэксплуатации (то есть вырубок леса) независимо от плана лесоустройства (то есть от правильного ведения лесного хозяйства в целом).

Решительно выступил против этих опасных тенденций М. М. Орлов, выдвинувший задачу выработки «трезвого

плана» ведения лесного хозяйства, «равно удаленного от обоих крайностей: и от принципа безудержной рубки, не оправданной широкой идеей государственной необходимости, и от идеи самодовлеющего государственного лесного хозяйства, сохраняющего во что бы то ни стало исторически определившееся размещение лесов на территории нашей страны». Ученый подчеркивал: «Принцип постоянства пользования лесом есть догмат лесного хозяйства». Позиция Орлова, его выступления против «рубки леса без реальных ограничений», прикрываемой «пышными фразами о плановости, индустриализации и т. д.», нашли поддержку среди ученых и практиков лесоводства М. Е. Ткаченко, Н. В. Третьякова и других.

Вызывали тревогу лесные пожары, уничтожавшие немало лесов, неочищенные лесосеки, захламлявшие лесные площади и служившие местом зарождения вредителей деревьев; зачастую ценные древесные породы использовались на поделку заборов или шли на дрова; на лесозаготовках деревья валились «с повреждением подроста». В 1933 году М. Е. Ткаченко приводил такие факты: «Вследствие вырубки хвойных лесов Московской области разливы даже реки Москвы стали сопровождаться наводнением в нашей столице... В некоторых местах Курского района из-за оврагов заброшена почти половина всей земельной площади... В некоторых местах Воронежского района ЦЧО за 100 лет площадь под песками увеличилась в 10 раз, после того как на песчаной почве был вырублен лес».

Горечью, но и истинной любовью к русскому лесу, горячим стремлением добиться перелома проникнуты слова М. Е. Ткаченко (1929). Имея в виду известную гоголевскую фразу: «Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади»,— он писал: «Дымом дымятся наши лесные дороги при лесных пожарах, а мосты гремят при отсутствии ремонта и кредитов на улучшение дорог в лесах. Темп развития нашего лесного хозяйства слишком медлителен. Но чем труднее и длиннее путь, отделяющий нас от рационального использования энергии солнечного луча лесным хозяйством, тем больше усилий должно быть направлено на достижение этого идеала!» М. Е. Ткаченко сознавал, что все сделанное до сих пор по защите леса является по существу предысторией, что лесоводы его поколения, по его словам,

«вероятно, сыграют роль композиторов, написавших увертюру к будущей опере».

В 30-е годы объявились новые, более активные противники принципа постоянства лесопользования. К их числу принадлежали те практические работники, которые не желали затруднять себя хлопотами о расширении лесозаготовок в лесах Севера и Сибири и избирали линию наименьшего сопротивления, используя леса, находящиеся «под рукой», рядом с удобными дорогами, в центральных районах страны. Нанесли вред и «леваки»-демагоги в области науки, которые под флагом борьбы с буржуазной идеологией опрокидывали самые основы лесоводства и всякие нормы пользования лесом; они пристраивались к преходящим настроениям времени, твердя об интересах социалистического строительства, которые якобы совершенно не учитывают сторонники принципа постоянства лесопользования.

В беседе с автором настоящих строк Е. И. Лопухов отметил, что в первые годы индустриализации, в особенности в годы первой пятилетки, когда потребовалось много древесины для созданных целлюлозно-бумажных комбинатов, для промышленного строительства, пришлось временно снять запрет, ограничивавший в освоенных лесных районах рубку размером прироста, временно отступить от правил, произвести, так сказать, заем леса у последующих поколений. Но, к сожалению, нашлись лесоводы и практики лесного хозяйства, которые это временное отступление от правил постарались возвести в закон. Они стали открыто отвергать принцип постоянства пользования как «реакционный», «буржуазно-помещичий».

В 30-е годы в лесоводственной печати появились нападки на труды М. М. Орлова и Г. Ф. Морозова. Всячески раздувался один отрицательный эпизод в деятельности Орлова, выступившего в 1917 году, незадолго до Октября, с брошюрой, в которой он высказывался против национализации лесов. (Этот момент из биографии ученого нашел отражение в «Русском лесе»: черты Орлова отражены в персонаже романа — профессоре Тулякове; во время встречи с ним в послереволюционное время Вихров вспоминает об этой «жестокой ошибке» Тулякова.)

Трезвые критические замечания Орлова относительно ведения лесного хозяйства «леваки»-вульгаризаторы наименовали «наглым выпадом апологета капитализма»; учеников Морозова и Орлова заклеймили как «дипломиро-

ванных лесных сторожей, до конца преданных своим бывшим хозяевам». (Обвинение совсем в духе нападок Грацианского на Вихрова, с намеками насчет получения якобы от купца Кнышева ежемесячных 25-рублевых подачек.)

«Леваки»-вульгаризаторы не погнушались применить и такой софистический прием рассуждений: принципа постоянства лесопользования придерживаются немецкие лесоводы, представители буржуазной науки, следовательно, наше социалистическое хозяйство не может им руководствоваться. Как будто все без исключения, возникшее в экономике капитализма, должно быть безоглядно и немедленно отбрасываемо...

В одном из полемических сборников той поры, громко озаглавленном «Против реакционных теорий на лесном фронте», в трудах Морозова и Орлова усмотрен был целый набор «грехов»: «идеалистические моменты (интуитивизм)», «метафизичность и механицизм», «созерцательный объективизм» и пр. (Это напоминает стиль нападок Грацианского на Вихрова, усмотревшего в его книгах «созерцательный объективизм и обывательский экономизм, порочные следы надклассового эклектизма и механистического эмпиризма...».) Честных советских ученых-патриотов — сторонников прогрессивной теории лесоводства — воинствующие вульгаризаторы и догматики объявляли защитниками отсталости, ставящими помехи выполнению народнохозяйственных планов.

Естественно, что эти нападки не могли остановить движения творческой мысли наших лесоводов (и об этом свидетельствовали труды М. Е. Ткаченко, Н. В. Третьякова, П. С. Погребняка, Г. Р. Эйтингена, Н. П. Анучина и других ученых), но они отрицательно сказывались на состоянии лесного хозяйства; демагоги-«леваки» потворствовали отсталым настроениям, освящали неограниченную рубку леса в европейской части страны. Они рекомендовали метод концентрированных рубок на больших площадях с последующим «искусственным возобновлением», то есть посадкой леса на вырубленных территориях. Этот метод чреват большим ущербом для лесного хозяйства, так как при недостаточной технике трудно было в те годы проводить в больших масштабах мероприятия по облесению оголенных площадей. Ссылки же на то, что лесов у нас много и что не следует бояться их истощения, или были основаны на незнании истинного

состояния лесов в европейской части страны, или же представляли трюк, рассчитанный на людей, не посвященных в лесные дела: лесов у нас, конечно, много, но большая их часть приходится на долю Сибири и Севера, между тем как использовались во все возрастающих масштабах преимущественно леса ближние, истощенные уже в предреволюционные десятилетия.

По сообщению Е. И. Лопухова, одним из результатов ослабления внимания к лесному хозяйству в 30-е годы явилась фактическая ликвидация лесоустройства. В лесных вузах были закрыты кафедры лесоустройства, а лесоустроительные партии на местах были ликвидированы. Таксаторы в лесничествах — люди, которые учитывали объем древесины, состояние срубленного и растущего леса и разрабатывали вопросы перспективного развития леса и древостоев (чистого, смешанного и т. д.), — были превращены в простых инвентаризаторов. Планы лесоэксплуатации зачастую составлялись без участия лесоводов и без учета потребностей лесовозобновления.

Постепенно неправильная, нигилистическая оценка наследия Морозова и Орлова и отрицание принципа постоянства лесопользования среди определенной части лесоводов стали признаком «хорошего тона» и вытверженным «общим местом», так что когда в 1946 году Н. П. Анучин и Е. И. Лопухов выступили в печати с попыткой реабилитации принципа постоянства пользования лесом и выдвинули требование восстановить кафедры лесоустройства, против них выступили дружно, даже с оттенком благородного негодования. Особенное недовольство людей, рутинно мыслящих, вызвало заявление авторов, что М. М. Орлов — виднейший советский ученый, у которого «учились поколения наших лесоводов», и что в 30-е годы в лесоводственной печати «имела место резкая и далеко не во всем правильная критика теории лесоустройства».

Выступление Н. П. Анучина и Е. И. Лопухова было раскритиковано в лесоводческих журналах и в ряде лесохозяйственных вузов. В статье под заголовком «Вредная статья по важному вопросу» (журнал «Лесная промышленность», 1946) выступления Анучина и Лопухова были квалифицированы как защита «чуждого нам» принципа, как попытка «пропагандирования у нас организационных устоев частновладельческого лесного хозяйства». Принятие точки зрения Анучина и Лопухова якобы «означа-

ло бы, что мы свои пятилетние или годовые планы лесозаготовок должны строить не на основе требований народного хозяйства, а исходя исключительно из размера возобновления лесов за соответствующие периоды и отбросив в сторону наши народнохозяйственные планы». (Близкое по духу обвинение против Вихрова бросил Грацианский: Вихров-де хотел бы «ограничить советские рубки годовым приростом, другими словами — осиротить котлованы наших пятилеток».)

С прискорбием приходится отметить, что рьяными противниками принципа постоянства лесопользования выступили в послевоенные годы некоторые сотрудники Института леса АН СССР.

Один из их доводов состоял в следующем: принцип этот якобы выражает закон простого воспроизводства, а мы, советские люди, должны быть сторонниками расширенного социалистического воспроизводства и, следовательно, «расширения участия лесного хозяйства» в нашем строительстве. Здесь они обнаруживали совершенно превратное представление о сущности принципа постоянства лесопользования, который вовсе не предусматривает обязательного сохранения объема имеющейся древесины на одном и том же уровне. Слова о «расширенном лесовоспроизводстве» — лишь пышный покров бессодержательности отстаиваемых взглядов. (В лекции Вихрова высмеиваются «настойчивые утешители», которые, с негодованием отвергая термин «лесовозобновление», соглашаются на слово «лесовоспроизводство».)

Общий смысл писаний противников принципа постоянства лесопользования сводился к следующему: не надо бояться исчезновения лесов,— их у нас очень много, будем рубить их сколько угодно и где только можно, потом станем засевать опустошенные площади. В такой позиции скрещивались поразительное легкомыслие, боязнь признать и сообщить правду об истинном состоянии лесного хозяйства, невежество в вопросах науки и немалая доля демагогичности. Диву даешься, читая «откровения» некоторых ученых института, призванного быть в первых рядах борцов за наведение порядка в лесном хозяйстве.

Работа этого института вскоре, в 1952 году, подверглась основательной критике на страницах газеты «Лесная промышленность». Была отмечена оторванность института от актуальных проблем лесоводства, а деятельность

института в целом оценивалась как «в значительной своей части бесплодная».

Приведенные сведения показывают, что в сфере лесного хозяйства и в науке о лесе многие годы шла острая борьба, имевшая принципиальный характер и весьма важная для судеб русского леса. Все эти материалы Леонов изучил, проанализировал и положил в основу романа.

5

В своем романе Леонов запечатлел идейную борьбу в области лесоводства и активно вмешался в происходящую полемику. Он открыто поддержал прогрессивное направление в науке, выступил против «леваков», вульгаризаторов и догматиков. Это был в истории культуры ярчайший факт взаимодействия литературы и науки, живой пример влияния литературы на развитие последней.

На страницах «Русского леса» талантливо, со знанием дела защищается теория постоянства пользования лесом, автор последовательно разбивает все возражения против нее.

Герой романа Вихров — художественно обобщенный образ сторонника и создателя этой передовой теории, человека, убежденного в том, что она наиболее верно отражает народные нужды и самое народное мнение о лесе. «...Первой же книгой своей он (Вихров. — *В. К.*) поддержал тогда еще не скомпрометированное научное течение так называемого непрерывного лесного пользования...» Чтобы не было никаких неясностей, Леонов точно формулирует сущность теории: это — «система лесного хозяйства, когда в целях сохранения источника древесины ежегодная вырубка производится в объеме полученного за год прироста». Вихров определяет, что «целью лесного хозяйства должно являться поддержание леса в состоянии наиболее выгодном для получения отличной древесины в наибольшем количестве. Для этого рубки, согласованные с приростом и возрастом леса, должны были возмещаться правильным возобновлением его и вестись с таким расчетом, чтобы ко времени вырубки последней лесосеки на первой успевал выспеть новый, промышленного качества лес». Предусматривая возраже-

ния тех, кто настаивал на том, что рубки леса не могут быть сокращены ввиду растущих потребностей народного хозяйства, Вихров предлагает возмещать дефицит «вовлечением в хозяйственный оборот еще не освоенных лесных массивов европейского Севера, Сибири и Дальнего Востока, сокращением расточительных отходов при обработке, более совестливым поведением человека на лесосеке, воскрешением лесов путем немедленного лесоразведения на вырубках и пустырях, повышением прироста за счет ухода и осушки заболоченных лесов, защитой от пожаров и, наконец, борьбой с гниением дерева в изделиях и в лесу...» — то есть продуманной системой мероприятий широкого масштаба.

Вихров предвидит даже смехотворные возражения «со стороны дачников» и иных лиц, что он, мол, «излишней тревогой» окрашивает судьбу русского леса. «Еще вчера Марья Гавриловна,— непременно скажут мне,— лукошко рыжичков да опят набрала в осинничке!..» Вспоминает он и «злостные попытки выдать наш призыв к осмотрительному и бережному обращению с лесом — за приглашение воспретить любые рубки». (Этих строк не было в журнальной публикации, они добавлены в отдельном издании романа, — для полной ясности!)

Антипод Вихрова профессор Грацианский выступает с позиций ярого противника рациональной, прогрессивной теории. Он говорит Поле Вихровой во время встречи в бомбоубежище: «Взгляните на карту сибирских лесов, и вы поймете, что при любых годовых нормах рубки никакая опасность истощения не грозит этому буквально неисчерпаемому зеленому океану». А еще за двадцать лет до этого, в 1923 году, он внушал Вихрову, выпустившему свой первый большой труд: «...нам в особенности потребуется древесина, ...и как раз из запаса территорий европейских!», пока «через сотню лет, мы, то есть освобожденное человечество, не подкопим достаточно сил для исправления варварских ошибок прошлого во всепланетарном масштабе. Утешься, старина: прогресс не остановится... по истощении местных лесов он просто переберется в другие, нетронутые районы».

Взгляды Грацианского, его демагогические «доводы» и суждения весьма сходны с фальшивой аргументацией и суждениями реальных противников школы Морозова и Орлова. Леонов смело сблизил поэтическое изображение с реальной действительностью.

Автор «Русского леса» разоблачает вредоносную сущность левацкого вульгаризаторства и вместе с тем обнажает идейно-психологические мотивы поведения носителей подобных взглядов. Он показывает их «в действии», воспроизводит типические приемы шельмования честных ученых, их виртуозное хамелеонство, поразительно ловкую, по-своему умную приспособляемость к различной обстановке. В образе Грацианского и его сторонников — Андрейчика и других (невольно вспоминается фамилия одного из непреклонных критиков-леваков 30-х годов — Н. Алексейчика) метко схвачены и запечатлены их повадки, их софистика, их научное невежество и творческое бессилие.

Сопоставление романа с реальными фактами убеждает, что леоновские образы — не просто «вымысел» писателя, «чистый» продукт его творческой фантазии, но отражение, порою очень точное, реальных явлений в лесоводстве и в лесном хозяйстве.

Огромные знания потребовались от писателя при создании нового произведения — знания жизни, людей различных профессий, специальной литературы и научной полемики, идейной борьбы в области науки — ее сущности, ее форм. Особенно поразительна осведомленность писателя в области лесоводства. Он настолько хорошо освоил научную дисциплину, так широко ознакомился с практикой лесного дела, вникнул в общую историю этой области человеческого знания и этой стороны народнохозяйственной жизни страны, что, в сущности, обрел качества специалиста самой высокой квалификации; мало того, писатель постиг и воспел поэзию и философию этой профессии и этой научной дисциплины. Роман Леонова — наглядное свидетельство того, что современное художественное познание не только неотделимо от научного, но и органически осваивает его, меняя сам характер и содержание современной литературы.

Но не следует, разумеется, слишком упрощенно представлять связь содержания романа с лесоводственными спорами и теориями. Интересно, что против этого предостерегают и сами лесоводы. В письме к автору настоящей книги академик П. С. Погребняк (Киев) высказал следующую точку зрения на этот вопрос: «Вообще в романе нет полностью заимствованных ординарных гипотез, теорий или систем технических мероприятий по проблемам леса и лесоводства... Вся лесоводственная сторона

«Русского леса», включая превосходную по научному содержанию и художественному блеску лекцию профессора Вихрова, является не чем иным, как совершенно самостоятельным творением автора романа...»[8] С такой точкой зрения нельзя не согласиться: она хорошо учитывает своеобразие Леонова-художника, который никогда не превращался в простого излагателя и комментатора чужих идей, и подчеркивает обобщающий художественный смысл романа.

Что касается образа Вихрова, то, как видно из высказываний Леонова, он не находит возможным указать на какой-либо один прототип. Образ имеет собирательный характер, отражая эпизоды жизни и черты ряда преданных лесу ученых-патриотов (М. Е. Ткаченко, М. М. Орлова, Н. П. Анучина, Е. И. Лопухова и др.). Правдивый типический характер, созданный художником, не мог не быть в чем-то сходным с духовным обликом и теми или иными сторонами деятельности видных советских лесоводов.

Но мне хотелось бы подчеркнуть, что в Вихрове заключена и частица души, духовного облика самого создателя образа. Писатель так близко к сердцу принял дело жизни своего героя, так полно пережил все его горести и радости, с такой влюбленностью отнесся к судьбам русского леса, что образ Вихрова не мог не вобрать в себя качеств личности писателя, его духовной биографии, его собственной непримиримости к душевной фальши и пошлости грацианских, его собственной «жироскопической» устойчивости, в патриотической ~~собственной~~ позиции, против всяких попыток воздействий, которые могли бы помешать его служению народу. В романе, наконец, отразились его собственные впечатления от родной природы, его сердечное сопереживание, если можно так выразиться, с русским лесом, с его бедами, потерями.

Рассказ о лесе вобрал в себя художническую память о детстве, о юности, протекших не только в Сокольническом парке, но и в лесах калужских и архангельских[9]. Лес — это родные места, привольный, радостный мир. Человек, любящий родину, не может не любить ее природы, ее лесов.

И в этом — источник лирической окрашенности в обрисовке Вихрова, эмоциональной заразительности повествования о его жизни и деяниях.

6

Тема русского леса разработана в романе многогранно и многоаспектно.

Она соотнесена с общей жизнеутверждающей философской концепцией романа.

Лес — источник воды, хранитель жизни, друг человека, «инструмент человеческого счастья». С огромной поэтической силой описан родник в лесной чаще, дающий начало большой русской реке: «Из-под камня в пространстве не больше детской ладони роилась ключевая вода. Порой она вскипала сердитыми струйками, грозясь уйти, и тогда видно было, как вихрились песчинки в ее размеренном, безостановочном биенье...» Навсегда запоминаются читателям эти строки.

Надо беречь этот источник жизни. И народ, страна бережет его: «Не виднелось ни валов земляных, ни крепостных стен поблизости, но все достояние государства — необозримые пашни с грозами над ними, книгохранилища и могущественная индустрия, лес и горы на его рубежах — служит родничку прочной и надежной оболочкой. И, значит, затем лишь строит народ неприступные твердыни духа и силы, и хмурое войско держит на своих границах, и самое дорогое ставит в бессонный караул, чтоб не пробралась сюда, не замутила, не осквернила чистой струйки ничья поганая ступня». Так тема леса сливается с темой Отечественной войны, с патриотическим содержанием леоновского повествования. Источник жизни защищает лесовод Вихров, защищают все советские люди, любящие жизнь, верящие в будущее. Источник жизни защищает Советская Армия в смертельной борьбе с фашистским нашествием.

Родничок — это своего рода ядро, вокруг которого все вращается в этом атоме (если позволено сравнить систему образов романа с структурой атома).

Незабываемы леоновские пейзажи. Описание рубки Облога, эпизод уничтожения огромной красавицы сосны купчиной Кнышевым — «знаменитым деятелем», который «вырубил полмиллиона десятин и снял зеленую одежку с трех великих русских рек», ассоциируется с уничтожением живых существ, с бессмысленным истреблением живого на земле. В самом авторском описании, в стиле его, в метафорах выражена сложная гамма чувств — нежность, горечь, печаль, негодование. Навсегда остается в

памяти описание падения подрубленной сосны: «Еле заметное движение родилось в ветвях, что-то деловито хрустнуло внизу и мелкой дрожью отозвалось в вершине. Сосна накренилась, все вздохнули с облегчением; второй заруб был чуть выше начального, лесина шла в безопасную сторону, опираясь на будущий откол пня. И вдруг целая буря разразилась в ее пробудившейся кроне, ломала сучья, сдувала снег,— сугробы валились наземь, опережая ее падение... Нет ничего медленней на земле, чем падение дерева, под чьей сенью посещали тебя смутные грезы детства!» Подобные поэтические описания леса отзываются глубоко в сердцах читателей[10].

Тема леса разработана с изумительным знанием лесоводства и его истории и средствами художественной публицистики (вступительная лекция Вихрова), и через раскрытие судеб героев (купец Кнышев, прослывший истребителем русского леса; старый ученый-лесовод Туляков, потерявший веру в то, что общество сможет задержать уничтожение лесов; мужественный борец за русский лес профессор Вихров; «хранитель леса» крестьянин Калина), и в ряде незабываемых сцен (лесной пожар; рубка сосновой рощи). Леонов анализирует проблемы леса глубоко, всесторонне, как художник-социолог, как писатель-гражданин и ученый.

Тема русского леса играет большую художественную, композиционную роль, объединяет в единое сюжетное движение разнообразные характеры. Не одноголосной мелодией, а полифонически «звучит» эта тема в романе: то она возникает как второстепенный, быстро исчезающий мотив, то вспыхивает волнующей драматической сценкой, то выливается в красочное описание леса, то становится объектом страстного спора и столкновений между героями, то выражается средствами художественной публицистики. Лирический образ русского леса раскрывает нежную любовь русского человека к милой родине, красоту души русского народа.

Проследим за тем, как тема леса постепенно включается в симфонию романа, как ее «разыгрывает» автор-дирижер, как она получает все более мощное, многокрасочное звучание.

Впервые встречаемся с упоминанием о лесе на 24-й странице романа в рассказе Поли Вихровой о переменах, происшедших в городе Лошкареве и его окрестностях с момента отъезда оттуда в Москву ее подруги Вари. Поля

сообщает о том, что Облог, знакомый обеим девушкам с детства, вконец дорубили и что это повлекло за собою некоторые мелкие житейские неприятности для жителей городка (стало ветрено).

Мельком возникает эта тема и в описании первого прихода Поли в дом отца. Поля как бы вскользь спрашивает тетю Таиску, за что же бранят отца в печати? «За то и бранят, что лес бережет»,— напрямик отвечает та. Далее автор, разъясняя читателю пытливые и горькие Полины думы об отце, рассказывает о «распре» лесоводов Вихрова и Грацианского, возвращается к детским годам «обвиняемого» — Вихрова, к тому, как постепенно впечатления бытия подготавливали крестьянского паренька к будущей деятельности. Здесь и романтически увлекательный поход с приятелем в лесные дебри, и встреча с мудрым дедом-лесником Калиной, и первое знакомство с родничком, и его первое столкновение с врагом леса — купчиной, который, куражась, самолично срубил великолепную вековую сосну. «Крестьянский паренек с кулаками вступился за русские леса». Борьба героя за лес начинается в простейшей, элементарной форме. Постепенно созревает *горьковский* характер «активного протеста».

Снова автор «возвращает» читателя к настоящему времени: Поля беседует в бомбоубежище с Грацианским, простодушно выражает удивление, что «в такой тишайшей области, как лес, могут твориться такие громкие происшествия». В объяснениях Грацианского проскальзывает фальшь, но Поля ее пока не замечает.

Поля хочет знать всю правду об отце, как бы она ни была горька, ибо для нее моральная чистота — превыше всего.

Автор продолжает прерванный рассказ о молодости Вихрова: вторым импульсом, определившим его будущность, была встреча с профессором Туляковым, почувствовавшим в мальчике любовь к лесу.

В начале века истребление лесов шло во все больших масштабах: «Похоже было, что владельцы лесов, напуганные первой революцией, торопились сбыть громоздкое и неправедное имущество до вступления в права истинного хозяина». Одно время Вихрову казалось, что сохранению леса мешает незнание помещиками собственных выгод. Знакомство в Лесохозяйственном институте с большевиком Крайновым помогло Вихрову понять, что «спа-

сения русских лесов надо искать не в добровольном самоограничении помещиков, а в решительном народном перевороте».

В последующих скитаниях по весям России, представшей Вихрову сквозь призму блоковского восприятия «в своей заплаканной красе», он стал свидетелем варварских, хищнических рубок, опустошительных лесных пожаров, укоренившегося небережного отношения к лесу (лес для крестьян был «чужой» собственностью — помещичьей или государственной).

Вихров был далек от непосредственного участия в революционной борьбе, но в 1917 году он прослыл «большевиком»: по поводу плачевного состояния частновладельческих лесов, не подлежавших юрисдикции лесного департамента Временного правительства, он отозвался так: «Значит народу придется силой восполнить этот пробел в лесном законодательстве!»

Так в связи с судьбой русского леса постепенно определялись жизненные цели героя, совершалось его духовное формирование.

Даже семейная история Вихрова переплетается с его лесоводственными исканиями. Свою первую книгу он пишет с «побочной целью» ввести Лену, будущую жену, «в лес, как в родную семью, и пусть она посильно поможет ему в борьбе за своих новых друзей».

Во время второй встречи с Туляковым, уже после Октября, Вихров предстает перед своим учителем как убежденный сторонник его прогрессивной лесоводственной теории. Вихров становится крупным ученым. Выходят его труды, и вот тут-то, в начале 20-х годов, и начинается многолетняя «распря» между Вихровым и его постоянным критиком Грацианским. Автор подчеркивает демагогические замашки в выступлениях Грацианского. Не так уж озабочен он самим решением вопроса, в его поведении было много такого, что заставляло думать и о каких-то скрытых целях его мнимо-принципиальных выпадов, и о его пристрастии к причинению боли ближнему, и о его далеко идущих карьеристских замыслах.

И вот писатель как бы внезапно распахнул дверь из тесной комнаты на волю, в простор, открыв перед читателем панораму широкого мира,— такова вступительная лекция Вихрова студентам Лесохозяйственного института. Вихров рассказывает об истреблении лесов на Руси и об опасностях, проистекающих от этого. Он блестяще обос-

новывает теорию постоянства и непрерывности лесного пользования. Его речь звучит обвинением капитализму и содержит призыв к советской молодежи — «будущим хозяевам преобразуемой земли» — возглавить «поход за зеленого друга».

Лекция Вихрова представляет средоточие основных идей романа, выражение задушевных мыслей автора, его волнений и тревог, его горячей любви к России и к русскому человеку, его уверенности в победе добра над злом, света над тьмой.

Проникнутое патриотическим пафосом, содержание лекции хорошо гармонировало с историческим временем, когда она была прочитана,— с суровой обстановкой первых месяцев войны, с духовным подъемом народа в борьбе с ненавистным врагом. Поле, слушающей эту лекцию, становится ясно, что ее отец совсем не таков, каким он рисовался ей под влиянием статей Грацианского...

Вихров знает и верит, что небрежение к лесу, косная инерция расточительного отношения к природным богатствам страны могут быть преодолены и искоренены, ибо они идут вразрез с главными стремлениями социалистического общества. Он опирается на мнение народное, знает, как бережно относится к лесу народ. В своих поездках по стране он подслушал «голоса родной земли»: «Позже, на знаменитых вихровских лекциях, это они говорили устами профессора». Вихрова нельзя было столкнуть с избранного им пути, его порыв и вдохновение способны не иссякать десятилетия, ибо он вырос из «почвы» и иным быть не может, как брошенный в землю желудь не может не стать дубом. Свою жизненную цель он видит в преодолении хищнического отношения к лесу, в борьбе за разумную организацию жизни людей на планете. Тема леса в романе приобретает широкое гуманистическое звучание.

Во второй половине романа в центре повествования автор ставит Грацианского. Все более четко разграничиваются позиции антагонистов. Начинается обстоятельное исследование истоков и сущности негативного явления в нашей жизни.

Грацианский сделал карьеру в обстановке, когда считали внешнюю левизну «признаком известного благомыслия». Он стал своего рода «специалистом по корню зла», профессионалом-«критиком». Сам творчески бес-

плодный, лишенный позитивных идей, он пишет разносные статьи, ловко маскируется в облике «ортодокса» в науке и «столпа» общества и, к сожалению, долго не встречает отпора. Это — тип профессионального «проработчика» — один из наиболее отвратительных отрицательных типов прошедших лет. Руками своих беспринципных соратников — «вертодоксов», фамилии которых можно «насаживать» одну на другую,— Андрейчик, Ейчик и Чик (последний, как следует из его фамилии, наиболее опасен), он расправляется с честными работниками, с теми, у кого имеется «поразительная склонность к так называемому самостоятельному мышлению». Над судьбой русского леса нависает грозная опасность.

В журнальном тексте глухо упоминается о том, что Грацианский в зимние месяцы 1942 года покончил самоубийством. В отдельном издании автор ввел дополнение, разъясняющее, что осуществил Грацианский это «посредством проруби», а также очень важную скептическую реплику Вихрова:

« — Правда... такой несколько простонародный способ самоубийства не очень вяжется с его балованной натурой... ибо это долго и холодно! но зато при этом не остается следов и оснований для догадок. Мы же с Валерием (Крайновым. — *В. К.*) вообще сомневаемся, не оставил ли он у проруби шапку нашим простакам, в намерении еще раз обвести их вкруг пальца!..»

Борьба с Грацианскими не закончена.

И хотя во второй половине романа тема леса все реже выступает на первый план, автор напоминает о ней то мимолетно зарисованным лесным пейзажем, то олицетворенным образом леса — надежного друга, помогающего юной разведчице Поле в ее рейде в тыл врага («...лес с обеих сторон пристально следил за продвижением Поли на запад; в наиболее опасные минуты опушка как бы невзначай подступала к самому тракту — стоило лишь метнуться туда с разбегу»), то беседой на лесные темы учителя с учеником — Вихрова с Осьминовым, то описанием заключительного путешествия героя в родные места, его похода в тот овражек, откуда вытекает источник живой воды...

7

Леонов сумел осветить специальную производственную проблему как широкую общественную проблему,

как предмет дум и забот людей, как арену проявления различных характеров и сложной идейно-нравственной борьбы, значение и результаты которой выходят далеко за рамки лесных дел и лесоводства. Повествование о лесохозяйственных делах не превратилось под пером Леонова в ведомственный документ, интересный лишь для специалистов, и в то же время не было дилетантским. Писатель с горячим участием и глубоким проникновением вошел в существо описываемых дел. Он показал, что поэзия профессии — это поэзия осмысленного, творческого труда. Вот почему писателю удалось возбудить в читателе живой отклик, волнение, новые мысли и стремления.

Через разработку темы русского леса, через раскрытие одной из сторон современной действительности Леонов показывает особенности нашей эпохи в целом, рождаемые ею человеческие характеры, остроту борьбы нового со старым. С подлинным историзмом и философской глубиной, с публицистической страстностью Леонов раскрывает «тему леса» как тему борьбы за жизнь, за завтрашний день нашего народа. В основе концепции романа лежат, говоря словами автора, «мысли о будущем и поставленных под угрозу источниках жизни». Борьба за лес, за его сохранение и развитие является частью общего процесса борьбы за социальный прогресс, за подлинно человеческие условия жизни на Земле.

Тема леса не существует в романе «отдельно» от человековедения. На лесной арене сталкиваются различные характеры, люди различного мировоззрения, жизненного опыта, стремлений.

Четыре социальных и психологических типа ученых крупным планом выделены художником: Вихрова, передового ученого, тесно связавшего свою деятельность с практикой, со всей страстью убежденного борца, выступающего в защиту народного достояния; Тараканцева, представителя консервативной школы в лесоводстве, далекого от жизни, равнодушного к нуждам лесного хозяйства, с комической важностью жонглирующего псевдоучеными словечками; «левака»-демагога Грацианского, опирающегося в своей разрушительной «деятельности» на консервативные концепции и людскую косность; Чередилова, знающего горькую правду о русском лесе или догадывающегося о ней, но по лени, трусости и склонности к «спокойной» жизни скрывающего правду от на-

рода и логикой самой жизни отбрасываемого в стан консерваторов и паразитирующих элементов. В этих четырех фигурах романа, в конфликте между Вихровым, с одной стороны, и Таракановым и Грацианским, с другой, «отсвечивают» характерные процессы жизни и борьбы нашего времени.

В романе найдена художественная соразмерность в разработке темы труда и в углубленном показе психологии людей. Изображение дел героев неотрывно от раскрытия их душевных качеств. Через профессию автор умеет глубоко проникнуть во внутренний мир человека, многогранно показать взаимоотношения человека с обществом, с народом, с эпохой. В лекции Вихрова нашли выражение живая увлеченность ученого своей профессией, то подлинно поэтическое восприятие своей области научного труда, которое отличает труженика, творца.

Леонов не просто «придал» своим персонажам черты людей лесоводственной специальности, но «сплавил» воедино и их профессиональные черты, профессиональное видение мира, и своеобразные и сложные психические качества, и особенные, непохожие между собою жизненные пути и личные судьбы, и их мышление, показанное в становлении и развитии в связи с историей нашей страны в революционную эпоху, в связи с большим миром народной и государственной жизни.

В критических отзывах о «Русском лесе» выражалось порою недовольство тем, что Вихров, мол, лишен наступательной силы, относится к Грацианскому примиренчески, ведет себя пассивно. Здесь нужно ясно разделить два момента: научную принципиальность Вихрова, твердое отстаивание им народных интересов и — личную мягкость, уступчивость в личных отношениях.

В принципиальных вопросах Вихров тверд и последователен. Почему же он отмалчивался, не отвечал на статьи Грацианского? Во-первых, он не хотел тратить силы на вздорные споры. Ему казалось, что очевидная правильность научных взглядов, которых он придерживается,— лучшее средство утверждения их. И он все более аргументированно, обстоятельно развивает свои взгляды. Во-вторых, поведение Вихрова, как верно отметила критик Г. Колесникова,— «особый способ борьбы. Грацианскому легче было бы задавить Вихрова, если бы тот пошел в открытое наступление... Для того чтобы

писать в такой обстановке, в какой писал Вихров, надо иметь мужество и натуру бойца».

Что же касается его личных отношений с Грацианским, то они объясняются и общей биографией героев (знакомство с давних лет), и особенностями духовного склада Вихрова. Вихров объяснял нападки того чем угодно — творческим бессилием, завистью, непониманием,— но только не злой волей человека, втайне возненавидевшего новую жизнь и людей нового мира. Вихрову свойственна известная политическая наивность: ему казалось чудовищным, чтобы в советском обществе подвизались люди, абсолютно равнодушные к судьбам родины, сознательно вредившие народному делу. Вихров — да и не только он — не знал всей правды о Грацианском; кроме того, он не всегда хорошо разбирался в людях,— так оборачивается известным недостатком его положительное качество — увлеченность одним делом в жизни — лесом, наукой.

Повествование о лесоводах и о русском лесе приобретает в романе глубокий философский смысл. В конфликте двух лесоводов писатель увидел конфликт двух противоположных характеров, отражающий одну из важнейших линий идейной борьбы нашего времени.

Еще Чехов в пьесах «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» с горечью говорил о гибнущих под топором купца и промышленника русских лесах. Леонов, продолжая одну из вековых тем, рассказывает о начавшейся борьбе за сохранение леса в нашу, Советскую эпоху.

У Чехова образ цветущей родной природы ассоциировался с мечтой о расцвете жизни человека, о красоте будущего, о победе в человеческих отношениях разумного, светлого, доброго. В романе советского писателя обогащена эта мечта, раскрыто «мечтательство» человека социалистического общества. Автор прослеживает, как формируются качества нового типа человека, свободного от пороков буржуазного общества. Черты нового человека выражены в Вихрове, в облике молодых героев романа (Поля, Варя, Сережа, Осьминов). В современную нам эпоху рождаются люди, которые не только умеют ценить красоту леса и мечтать о лучшей жизни, но и деятельно борются за претворение мечты в действительность, даже если эта борьба нелегка и продолжается очень долго.

Творческая фантазия писателя-реалиста направлена на то, чтобы факты действительности собрать, сконцен-

трировать в цельные, крупные образы, развить более полно скрытые в них возможности и тенденции, обнажить их сущность в многообразных индивидуальных проявлениях, раскрыть неуловимую на первый взгляд связь между ними, показать их в движении, дать им верную общественную оценку. «Отход» писателя от фактов наиболее заметен в их сюжетном «сочетании», в их эстетическом осмыслении, то есть в сопоставлении с идеалом прекрасного, в психологической разработке типов.

Через всю пестроту и мелькание различных событий, через «гамму оттенков» самых различных характеров, через обыденное и идеальное художник выражает свою идейно-художественную концепцию революционера, патриота социалистической родины, человека, смотрящего на мир и на людей с точки зрения народа, с учетом его сегодняшних и завтрашних интересов, с позиций жизненной правды.

Роман создавался в начале 50-х годов, в ту пору, когда, как известно, получила в искусстве некоторое развитие идеализация, «лакировка». Автор «Русского леса», и до этого чуждый пресловутой теории бесконфликтности, смело пошел против течения, причем, в то время как отдельные писатели, отвергая идеализаторские тенденции, впадали в другую крайность — погружались в «мелочи жизни», объективистски изображали отрицательные явления и порою впадали в негативистское очернение советской действительности, автор «Русского леса» сумел создать подлинно реалистическое произведение, показывающее действительные процессы нашей жизни, противоречия ее, положительные образы людей, разумом, волей и энергией которых создается новая жизнь, достойная человека.

8

Появление романа «Русский лес» сразу же вызвало много откликов в печати. Касаясь взглядов писателя на лесные проблемы, критики глухо говорили о том, что эти мысли, «пусть даже не всегда бесспорные», однако же интересны.

Роман обсуждался на многочисленных читательских конференциях, в Союзе советских писателей, в Институте русской литературы Академии наук СССР в Ленинграде, Институте лесоводства АН УССР, Поволжском лесотех-

ническом институте имени М. Горького (Йошкар-Ола) и т. д. Читатели положительно оценили роман Леонова, поддержали идеи романа.

Что касается лесоводов, то некоторая часть из них отнеслась к «Русскому лесу» сдержанно, а то и прямо отрицательно. Это проявилось на обсуждении романа в Институте леса Академии наук СССР в Москве, состоявшемся 16 января 1954 года. С резкими нападками на роман выступил профессор П. В. Васильев. Отдавая дань достоинствам «Русского леса» как «чисто» художественного произведения, докладчик отказывал роману в правдивости изображения жизни и верности основных идей. Характерна эта попытка отделить в романе «художественность» от жизненной правдивости и общественной значимости. Оказывается, по мнению докладчика, положение в лесном хозяйстве и в науке роман дает «в извращенном виде». Требование героя романа профессора Вихрова (а вместе с ним и Леонова) звучит «как требование свертывания лесозаготовок», как «примитивный протест против истребления лесов». Принцип постоянства лесопользования П. В. Васильев назвал «порочным». И далее он заключал: «Образ профессора Вихрова нетипичен для передовых деятелей нашего лесного хозяйства... В этой части романа, где речь идет о лесе, советского народа нет». Не показана в романе, по мнению Васильева, и роль партийного руководства в лесном деле. (Это — неточно: не говоря уж об образе коммуниста Крайнова, мы можем найти в романе ряд указаний на то, что партия поддерживала Вихрова, что именно благодаря этой поддержке Грацианский и его сторонники не смогли заглушить голос Вихрова и остановить его деятельность. — *В. К.*)

П. В. Васильев, наконец, подводит слушателей к «практическим предложениям»: «Особо необходимо указать на крайне нежелательные последствия выхода этого романа для дела подготовки наших молодых специалистов по лесу... Студенческая молодежь узнает из романа «Русский лес»,— а он издан тиражом в 130 тыс., и читают его сотни тысяч,— что, оказывается, все это не верно, что правда на стороне Орлова — Тулякова. Нужно ли доказывать, что в таком виде роман «Русский лес» наносит большой ущерб делу воспитания молодых лесных кадров?»[11]

Так в стенах Института леса патриотическая книга Леонова, проникнутая тревогой за судьбы леса, встретила

резкий отпор! Не случилось ли это потому, что появление книги Леонова наглядно показало советской общественности оторванность института от лесных дел, приверженность к консервативным научным концепциям?

Вскоре после этого совещания состоялось обсуждение «Русского леса» в Ленинградской лесотехнической академии (23 марта 1954 г.).

Автор доверчиво отозвался на обращение инициаторов обсуждения «Русского леса» и прислал письмо на имя К. Бойцова (от 21 января 1954 г.), в котором писал: «Буду очень рад, если книга эта хоть в малой степени обратит внимание широкой общественности на нужды леса... Книга в особенности обращена к нашей лесной молодежи, мнение и отзывы которой для меня крайне важны».

Как же отнеслись к роману знатоки лесного дела? Они почти единодушно... осудили роман. Нашелся лишь один здравый голос — студента Мороза, который, разделяя тревогу автора «Русского леса», сказал: «Если исходить из нужд все растущего нашего народного хозяйства и все эти нужды осуществлять только за счет леса в европейской части, то ясно, что... мы можем оказаться очень скоро нищими».

Поразительную резолюцию приняло это собрание: «Автор ... не разобрался в проблеме леса...» Автор «не сумел дать в своем романе подлинной тематики леса в действенной форме (?), и роман не имеет права называться «Русский лес». Наука, жизнь вузов представлены у Леонова «в карикатурном виде...». «В романе нет научно-общественной жизни, нет коллектива, нет партии». Вихров — «честный маньяк, застывший на старых положениях науки». И, наконец, теряя всякое чувство меры, авторы постановления заявляют, что без коренной переработки роман «не должен и переиздаваться отдельной книгой»[12].

Обсуждение романа «Русский лес» состоялось в Секции прозы Союза советских писателей в Москве (10, 14, и 17 мая 1954 г., Центральный дом литераторов).

Первым взял слово писатель С. Злобин, который утверждал, что роман Леонова — «крупная и серьезная неудача как по содержанию, так и по форме», что автор отстаивает некую «доморощенную философию» и ложные научно-лесоводственные идеи (и здесь С. Злобин старательно повторил все фальшивые доводы П. В. Ва-

сильева). Мысли первого оратора поддержали писатели Авдеенко, И. Зыков, а также явившийся на обсуждение П. В. Васильев.

Нападки на «Русский лес», однако, встретили отпор. Критик М. Шкерин заявил: «Когда я слышал со стороны, что некоторые ученые-лесники ратуют за истребление русского леса, я не верил. Это казалось невероятным. Сейчас то, что я услышал, подтверждает, что это правда. Оказывается, наука о лесе в толковании тов. Васильева — наука об истреблении леса». В поддержку позиции Леонова выступили В. Орлов, Г. Колесникова. Выступления Злобина, Васильева были подвергнуты критике в речах лесоводов Н. П. Анучина, Е. И. Лопухова, Г. Бененсона и др.

Особенно полно и обстоятельно раскритиковал позицию П. В. Васильева и его единомышленников Н. П. Анучин. Он показал, что автор «Русского леса» защищает утвержденный советским законодательством порядок лесопользования. По словам Анучина, П. В. Васильев защищает «американский или периодический метод лесопользования», заключающийся в одновременной вырубке огромных лесных массивов, метод, порочность которого давно ясна.

Стало ясно, что противники «Русского леса» потерпели поражение. Такой поворот в ходе дискуссии вынудил П. В. Васильева во втором выступлении изменить тон и от нападения перейти к обороне: «Мне хочется... выразить большой душевный протест против того, что товарищи говорили обо мне, как о Грацианском. Мне обидно... ни с того ни с сего я должен отсюда, будучи приглашен гостем, уходить с именем какого-то Грацианского... Я прошу в этом смысле меня таковым не считать». Но, кажется, слушатели не были убеждены оратором, и ему пришлось покинуть зал с именем персонажа из романа Леонова. (Удивительна эта мгновенная, незамедлительная действенность леоновского произведения!)

Незадолго до дискуссии в письме к директору Института леса АН СССР академику В. Н. Сукачеву (январь 1954 г.) Леонов так объяснил свою позицию:

«...Происходящая на наших глазах убыль русского леса — не столько вследствие законных рубок, сколько из-за унаследованных от прошлого — небережности, зачастую прямого расточительства в отношении этого источника народного благосостояния — уже в несравненно

большей степени касается меня, как владеющего пером гражданина этой страны. Одним из моих намерений и было привлечь широкое общественное внимание к русскому лесу, состояние которого в Европейской России внушает тревогу многим нашим современникам. Я это и сделал, присвоив себе священные обязанности некоторых наших лесонаучных учреждений. Не скрою, их равнодушие к скопившимся нуждам леса не могло не повлиять на окраску ряда критических страниц в моем романе»[13].

В своем выступлении на дискуссии Леонов затронул вопрос о лесе. Он сказал:

«...Мне ужасно досадно и обидно, что самое главное противодействие этому призыву — быть осторожным с лесом, быть бережным... что тот призыв, который так закономерен и который, мне кажется, так своевременен... больше всего встречает противодействие, яростное противодействие со стороны института, на вывеске которого стоит слово «Лес».

...Я, конечно, подумаю над всем, что было сказано...

Одного я не исправлю — это всего того, что у меня касается вопроса о русском лесе... Я предан русскому лесу до конца моей жизни, и я уверен, что в этом вопросе мы все-таки победим.

Мы победим потому, что я знаю, какие громадные симпатии к родной нашей природе, и к лесу в том числе, заложены в читателе и в народе нашем»[14].

Так автор «Русского леса» непосредственно включился в борьбу за русский лес.

Материалы этой дискуссии чрезвычайно ярко раскрывают общественную направленность романа Леонова, связь творческого труда художника — нашего современника — с идейной борьбой, подчеркивают активную позицию писателя в борьбе за победу передовой теории, его подлинно государственный подход к большим проблемам жизни советского народа.

Попытки опорочить идеи романа «Русский лес» провалились. Нечего и говорить, что это еще не означало, что пережитки левацкого вульгаризаторства в лесоводстве с этого момента исчезли. Тот факт, что выход «Русского леса» не вызвал широкой научной дискуссии среди лесоводов, свидетельствовал о силе косных элементов и о недостаточной активности представителей передовой, разумной лесоводственной теории[15]. Борьба продолжалась.

Читатели горячо приветствовали инициативу писателя, поддержали его точку зрения. То же самое следует сказать об основной массе лесоводов и лесозаготовителей, хотя среди последних имелись и недовольные романом: ведь он, так сказать, обязывал решительно улучшить лесное хозяйствование, причинял «беспокойство», звал к лучшей организации вырубок и вывозки леса, к отказу от концентрированных рубок в центральных районах страны, к более широкому освоению нетронутых отдаленных лесов.

«Русский лес» вызвал целый поток читательских писем в адрес автора и издательств. Много голосов одобрения раздалось на обсуждениях романа в библиотеках, лесотехнических учреждениях, лесничествах. Появились многочисленные рецензии.

Академик П. С. Погребняк оценил «Русский лес» как правдивое отражение борьбы двух направлений в науке лесоводства, а лекцию Вихрова — как пример органического единства науки и искусства. В письме к Л. Леонову П. С. Погребняк подчеркнул, что в «Русском лесе» поставлен вопрос о том, что «красота природы создается не вдруг, что она возникает и нарастает объективно, de sua sponte (сама по себе), что тонкий организм природы нетрудно испортить, а починить очень трудно, для починки и восстановления потребны десятилетия, века»[16].

Доктор биологических наук М. А. Лисавенко (Барнаул) восхищался действенностью романа: «Есть мудрая китайская пословица... которая звучит примерно так: посадивший два дерева — недаром прожил свою жизнь. А Вы, Леонид Максимович, сделали нечто бо́льшее — Вы сохранили тысячи гектаров уже выросших деревьев Вашей чудесной деятельностью».

В письме А. Ф. Налетова (Чердынь) говорилось: «Как старому лесоводу, отдавшему лесу свыше 50-ти лет, мне хочется сказать Вам искреннее спасибо за горячую любовь к лесу, за правильное и глубокое понимание нужд и значения нашего леса и лесного хозяйства». Лекцией Вихрова «надо открывать занятия в лесных учебных заведениях... она должна войти в хрестоматию для старших классов...»

Студентка И. Петрова (Ирбит) поведала в письме к Л. Леонову о таком эпизоде: «Однажды я была на наших

«Буграх», чудесном месте, где много зелени, солнца, молодого леса. Группа девушек, студенток института, полезла на вершину холма. Везде были крошечные деревца, с робкими веточками. Девушки стали рвать их, чтобы сплести венки. И вдруг одна с ужасом крикнула: «Вы что, с ума сошли! Это же деревья, лес, молодой лес!» А другая с немым ужасом охнула: «Девчата, леоновские деревья чуть не погубили».

В. Абраменко (Саратов) подчеркнул народность книги Леонова: «За «Русский лес» Вам вся страна шлет благодарность, и это не случайно. Вы просто выразили настроение миллионов».

Читатели не только давали оценку роману, но и сообщали автору «Русского леса» о недостатках и упущениях в лесном хозяйстве, просили его предотвратить неразумные порубки леса.

Так Ю. Кос (Нальчик) в своем письме привел факты преступного уничтожения леса в окрестностях Нальчика. Леонов опубликовал это письмо и обратился с призывом быть нетерпимыми к подобным явлениям[17].

Лесничий Малаховского лесничества Н. А. Казанский в 1955 году сообщил писателю о вырубке лесного массива, состоящего из дуба и липы, на электротрассе Куйбышев — Москва. Начатое было уничтожение этого леса удалось предотвратить, коллектив лесничества обратился к писателю со словами благодарности: «Приезжайте посмотреть чудесный русский лес, который удалось спасти от истребления благодаря Вам, его лучшему другу и защитнику».

Случаи небережного отношения к лесу были нередки. «В последнее время в ряде мест отмечено известное ослабление борьбы с преступлениями в лесном хозяйстве»,— устанавливал И. Д. Салимов, специально изучавший этот вопрос[18].

На этом фоне совершенно неоправданным было благодушие некоторых литераторов, вроде В. Титова, который в очерке «В вологодских лесах» заявлял, что поскольку количество леса у нас, с учетом лесов Урала, Сибири и Дальнего Востока, «исчисляется астрономическими цифрами», можно всюду смело рубить леса столько, сколько нужно («Огонек», 1955). Эта статья — в сущности призыв форсировать рубку вологодских лесов без всяких норм, ибо упоминаемые В. Титовым Сибирь и Дальний Восток,

которые и давали указанные цифры, использовались тогда еще мало.

В подкрепление своей мысли В. Титов приводил утешительные слова авторитетного «дедушки Пахомыча», чтобы читатель был насчет леса совершенно спокоен. Пахомыч говорит: « — Я тебе скажу — леса наши неизбывны. Все равно расти будут, верь слову. Я деда своего девяностолетнего еще мальцом спрашивал: а какие, дед, мол, леса тут прежде, при твоем детстве, были? А такие же, говорит, как сейчас. А с тех пор сколько годов-то прошло, и они все такие же».

Автор «Русского леса» как будто предвидел и подобные возражения. В романе есть такой момент: усталая Поля пробирается в тыл врага через «наиболее глухой край Пустошей»: «Громадные стволы подпирали шумное белесое небо... и такими странными показались Поле отцовские рассужденья о редеющих русских лесах».

К числу «утешителей» можно было отнести и писателя И. Зыкова, который не без претензий на оригинальность заявил, что у нас еще рубят мало леса — меньше, чем нужно для правильного ведения лесного хозяйства, и что, «побывав в архангельском стационаре Академии наук и в лесотехническом институте», он «окончательно убедился, что у людей, занятых охраной леса, нет никакого антагонизма с лесозаготовителями». Под такие «колыбельные», успокоительные песни как раз и пребывали в сонном состоянии в недавнем прошлом некоторые лесоводы.

Корреспондент «Литературной газеты» И. Араличев привел в очерках «От лесосеки до фабрики» факты легкомысленного расточительства на лесозаготовках, где огромные отходы сгнивают у пня. Когда И. Араличев попытался обратить на это внимание главного инженера комбината «Молотовлес» А. Бедерсона, то последний ответил «репликой, столько же ядовитой, сколько и снисходительной:

— Позиция некоего профессора из романа «Русский лес» нам известна. Видно, и вас Вихров вдохновил на защиту лесов...»

Не обошлось без казусов, своеобразно подтвердивших жизненность нарисованных Леоновым характеров. В числе тех, кто приветствовал появление «Русского леса», был профессор Сельскохозяйственной академии имени Тимирязева В. Г. Нестеров. В статье, опубликованной

в многотиражке академии, он выразил свое восхищение широким общественным звучанием романа. Он писал: «Фамилия «Грацианский» и название «вертодоксы» уже теперь, за несколько месяцев, прошедших после выхода романа, стали нарицательными всюду. Медики, горняки, агрономы, физики легче теперь обнаруживают грацианских и вертодоксов, успешнее борются с ними. А ведь борьба с грацианскими, чередиловами и вертодоксами — это большое дело. Какую неоценимую услугу своему народу оказал писатель!»[19] Справедливые слова! И автор настоящих строк в свое время поместил в своем этюде этот отзыв среди других отзывов ученых. Каково же было его изумление, когда он ознакомился в «Крокодиле» с заметкой «С точки зрения», в которой были процитированы два взаимоисключающих мнения о научном наследии Г. Ф. Морозова, принадлежащие одному и тому же лицу...— В. Г. Нестерову. В 1936 году он толковал о «контрреволюционной сущности теорий Морозова», находя, что «она не имеет ничего общего с интересами пролетариата и Коммунистической партии» (то есть писал совершенно в духе указанных выше леваков-демагогов), а в 1949 и 1951 годах он уже уверял публику, что Морозов дал «глубокое материалистическое и диалектическое понятие леса», что он «для нас дорог и незабываем»[20]. Ведь так мог действовать из персонажей «Русского леса» упомянутый в статье Нестерова Чередилов! Именно он мог и сочувствовать Вихрову и одновременно поддерживать Грацианского, сейчас писать одно, а через некоторое время — другое.

В письме к автору настоящей книги (от 27 февраля 1956 г.) П. С. Погребняк подчеркивал, что создание романа «Русский лес» является «ярким примером — образцом благородного вторжения художника в жизнь специальности,— вторжения, всколыхнувшего болото, заставившего мыслить глубже и оказавшего помощь в деле борьбы с фальшью и лженаукой в лесоводстве».

Безусловно, не только лесоводам, но и ученым других областей знания леоновский роман помог в обнаружении примазавшихся к науке карьеристов, лжеученых. «Сражаясь с Грацианским,— писали авторы статьи, опубликованной в газете «Лесная промышленность»,— Леонов имел в виду не только определенное течение, существовавшее в нашей лесной науке, но и всех мнимых ученых, которые ради своей карьеры и личного успеха

стремились завуалировать трудности нашего хозяйственного и культурного развития, подводя ложную теоретическую базу под отдельные недочеты вместо открытой борьбы за их ликвидацию».

«Русский лес» Леонова — замечательный пример активного вторжения советского писателя в жизнь, в идейную борьбу. Художник не только поставил актуальные проблемы сегодняшнего дня, но и предложил свое их решение, основываясь на достижениях науки и обобщении опыта и знаний народа.

«Русский лес» разбудил многих людей, активизировал деятельность защитников леса, содействовал патриотическому воспитанию молодежи. Крылатые леоновские слова о «Зеленом друге» прочно запечатлелись в народном сознании[21]. Роман Леонова «делает жизнь». Он помогает преодолевать возникшее противоречие между признанием по советским законам прав леса и реальным положением вещей, ущемлявшим эти права.

После выхода в свет романа принцип постоянства лесопользования постепенно перестает считаться «крамолой». Идея непрерывности лесопользования учитывается даже в промышленном строительстве. Так, в Братске был создан крупный комплекс целлюлозно-бумажной промышленности, которому придана сырьевая база: строители должны сами организовать лесное хозяйство, планировать рубки — так, чтобы лесом могли всегда питаться предприятия этого нового индустриального центра.

По свидетельству Е. И. Лопухова, в последние годы происходят глубокие изменения в самом отношении людей к лесу, нужды которого сейчас стали всем ближе, понятней. На предприятиях, на стройках, на лесозаготовках больше стали ценить лес, усилилось внимание к использованию отходов на лесозаводах. Более настойчиво оберегаются леса, в сознание практиков лесоэксплуатации глубже входит мысль о соотнесении объема рубки с приростом леса.

По силе общественного воздействия «Русский лес» можно сравнить с крупнейшими произведениями советской и дореволюционной классической литературы. На дискуссии в мае 1954 года прозвучало сопоставление «Русского леса» с «Записками врача» В. Вересаева. Критика сравнивала тип Грацианского с Климом Самгиным и Обломовым.

Идеи «Русского леса» нашли поддержку и развитие в романе «Соль земли» Г. Маркова, повести «Хозяйка леса» В. Бабич, в статьях писателей Ф. Гладкова, А. Караваевой, В. Закруткина, Е. Пермитина и других.

Роман Леонова имеет большое значение не только для нашего народа. Борьба за сохранение и умножение растительности на земле — это общая задача всех народов мира. «Русский лес» издан за рубежом, и там он привлек к себе внимание и вызвал живой отклик среди многих тысяч читателей.

10

После выхода в свет «Русского леса» автор не прекращал своих усилий для закрепления достигнутого перелома в отношении к лесу.

Ведь приходилось сталкиваться все с новыми и новыми случаями небережного отношения к лесу. В 1956 году в «Правде» сообщалось о неразумных вырубках горных лесов в Закарпатской области («Правда», 1956, 11 июля), и к этому вопросу пришлось вернуться два года спустя (см. статью «Карпаты должны остаться зелеными!» в «Литературной газете» от 24 июня 1958 года). Стало известно о неприглядном положении колхозных лесов в Ленинградской области («Прекратить хищническое уничтожение лесов».— «Ленинградская правда», 1956, 27 ноября). О ряде других тревожных факторов сообщалось в статьях А. Ковалева «Гибнет «зеленое золото». Письмо из лесного края» («Литература и жизнь» 1959, 10 апреля), П. Казакова «В защиту русского леса» («Комсомольская правда», 1957, 5 мая), П. Казакова и И. Ремизова «Сохраним российские леса» («Наш современник», 1960, № 1) и т. д.

Писатель часто выступает в молодежных изданиях («В защиту зеленого друга».— «Юный натуралист», 1956, № 1; «Миллионы друзей леса».— «Комсомольская правда», 1957, 11 июня; «Дорогие дети!» — «Мурзилка», 1958, № 4), в педагогической печати («В зеленое наступление, товарищи!» — «Учительская газета», 1960, 9 июня). Статьи и интервью Леонова по вопросам охраны природы можно встретить в специальной печати (Щукина Е. Любить, беречь, знать природу.— «Цветоводство», 1959, № 6; «В защиту «зеленого друга».— «Мастер леса», 1959, № 2; «С успехом вас, товарищи! Комсомольцам Сявского

леспромхоза».— «Лесная промышленность», 1960, 1 января; «Реки — краса Родины. Будьте первыми, водники!» — «Водный транспорт», 1960, 21 января). Леонов принимает участие в совещаниях работников лесного хозяйства (одна из его речей опубликована в журнале «Лесное хозяйство», 1958, № 3), ботанических садов и т. д.

Непосредственным результатом широкого общественного признания «Русского леса» явилась дискуссия по вопросам лесного хозяйства в журналах «Лесное хозяйство», «Наш современник» (1960), в газете «Известия» (1958, под «шапкой»: «Лесу нужен один хозяин»). Было выдвинуто предложение о создании национального парка «Русский лес» («Известия», 1960, 30 сентября).

Инициатор движения среди лесозаготовителей «Срубил дерево — посади два!» костромич Г. В. Денисов изучил книгу Леонова — посетивший его бригаду коммунистического труда корреспондент газеты увидел у него «Русский лес», разбухший от многократного чтения, с пометками на многих страницах. Бригада Денисова доказала, что можно и лес рубить в широких масштабах, и сохранять подрост и молодые деревья. Эта бригада никогда не оставляла после себя печальных картин разгрома леса, какие зачастую наблюдаются после ухода бригад лесорубов.

Не избежал перемен и Институт леса АН СССР. В зиму 1955/56 года институт был переведен из Москвы в Звенигородский район Московской области, а затем — поближе к основным лесным массивам страны — в Сибирь, в Красноярск.

Начиная с апреля 1957 года — момента присуждения автору «Русского леса» Ленинской премии — писатель все настойчивее ставит вопрос об осуществлении целого комплекса мероприятий по охране леса, включающего законодательные акты и широкие организационные начинания.

В беседе с корреспондентом «Правды», посетившим Леонова в радостный для него день получения Ленинской премии, он сказал, что присуждением награды одобрено и дело, которому посвящена его книга: «Рад, что благодаря присуждению премии одержала верх патриотическая точка зрения в отношении лесов над различными взглядами, далекими от истины, ибо, к сожалению, грацианские все еще существуют в нашей жизни. Они продолжают свою вредную работу»[22]. Пришла пора придать органи-

зованную форму «огромному всенародному влечению к этой вечной красоте, к зеленому покрову нашей страны». Леонов предложил создать Всесоюзное общество друзей природы, возбудил вопрос об образовании Государственного комитета по охране природы, о возобновлении «Дня леса». Эти предложения встретили поддержку читателей[23].

Вскоре после этого в статье, подписанной группой писателей, в том числе Леоновым, говорилось о настоятельной необходимости коренной перестройки управления лесным хозяйством. Об этом же писатель напомнил в 1960 году в одном из интервью[24] и в острой критической статье «О природе — начистоту!».

В это время уже разрабатывался закон «Об охране природы в РСФСР», который и был принят на третьей сессии Верховного Совета РСФСР в октябре 1960 года. Ряд статей Закона об охране природы специально посвящен лесу. Долгожданный, своевременный закон начал действовать! Естественно, нужна самоотверженная деятельность всех участников патриотического движения по охране природы, чтобы статьи этого замечательного закона были использованы для быстрейшего и коренного улучшения лесного хозяйства в стране.

На читательских конференциях справедливо отмечалось: «Видимо, и государственный закон об охране природы был принят не без влияния таких книг, как «Русский лес», как «Соль земли». И в этой искренней вере читателей в практическую силу нашей литературы заключена одна из высочайших похвал в ее адрес.

Изменений к лучшему много, но и недостатков еще немало. Как свидетельствуют специалисты-лесоводы, до сих пор еще не достигнут коренной перелом в работе по восстановлению лесов на вырубленных площадях. Пока что мы еще живем займом у природы. В последние годы шире используются богатства тайги европейского Севера и Сибири, но и здесь обнаружились теневые стороны: концентрированные рубки приводят к широкому развитию заболачиваемости; к тому же лес в тайге, где холод и частая непогода, восстанавливать труднее. Большие потери народное хозяйство продолжает нести от пожаров (лесов горит больше, чем мы их рубим) и энтомологических вредителей (потери эти также превышают объем рубки). Все это определяет большие и сложные задачи и перспективы борьбы за зеленого друга.

Когда отмечалось семидесятилетие Леонида Леонова, появилось много юбилейных статей под «лесоводственными» заголовками: «Бессменный часовой русского леса», «Защитнику русского леса», «Певец леса и человека», «За гражданство леса». Великий художник остается бессменным «депутатом лесов».

Борьба продолжается, и «Русскому лесу» Леонова надлежит еще долго быть духовным спутником советских людей, созидающих прекрасный мир человеческого счастья.

1956 — 1974

Сноски и примечания

[1] Шагинян М. Литература и план. М., 1934, с. 106.

[2] «Лесное хозяйство», 1959, № 5, с. 81.

В письме к автору настоящей работы Л. М. Леонов писал: «Ткаченко я знал — блестящий мастер лесного дела был. Мне посчастливилось побывать с ним в лесу и послушать его... Ему много раз влетало за его прямоту».

[3] «Русский лес». Составил Ф. К. Арнольд. Том III. Издание второе. Спб., 1897, с. 240.

[4] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 24, М., 1961, с. 275.

[5] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 38, М., 1965, с. 266.

[6] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1958, с. 529

[7] «Леса республики», 1918, № 5 — 7, с. 427.

[8] Недаром специалисты-лесоводы в своих лекциях и докладах используют текст «Русского леса» не только как иллюстрацию к научным положениям, но и опираются на научное содержание романа, на чисто леоновское обоснование прогрессивной точки зрения, то есть доказывают и подкрепляют научные положения с помощью художественной аргументации.

[9] В главе о детстве Вихрова отразились собственные впечатления автора; в частности, названия лесов и рощ — Пустоша, Заполоски, Облог — это действительные названия лесов в окрестностях деревни Полухино Калужской области, где мальчиком проводил он летние месяцы.

[10] Автору этой книги вспоминается, как Л. М. Леонов с волнением говорил в октябре 1953 года (когда «Русский лес» еще публиковался в журнале «Знамя»): «Повлияет ли роман на положение дел с лесом? Дойдет ли сцена с рубкой сосны?!»

[11] Цит. по стенограмме заседания (из архива Л. М. Леонова).

[12] Цит. по стенограмме обсуждения (Библиотека Лесотехнической академии в Ленинграде).

[13] Цит. по копии письма (из архива писателя).

[14] Цит. по стенограмме обсуждения.

[15] Считаю нелишним сообщить читателям, что первая публикация настоящего этюда о «Русском лесе» (1957) вызвала бурную реакцию в Институте леса АН СССР. В адрес Президиума АН был направлен

протест, подписанный директором, академиком В. Н. Сукачевым. Как видно из этого документа, руководство института и в 1957 году, спустя четыре года после появления «Русского леса», отстаивало тот взгляд, что теория постоянства или непрерывности лесопользования неправильна и что Леонов допустил ошибку, поверив неким «недобросовестным консультантам». Работники института, мнения которых отражены в этом документе, остались «все в той же позиции». Вот почему было своевременным появление статьи Г. Эйтингена, Н. Анучина, Е. Лопухова, Г. Бененсона «О чем говорит «Русский лес» (журнал «Наука и передовой опыт в сельском хозяйстве», 1958, № 1), в которой специально характеризуются лесоводственные идеи автора «Русского леса».

[16] Письма к Л. М. Леонову (из архива писателя).

[17] «В защиту леса».— «Литературная газета», 1954, 30 марта.

[18] Салимов И. Д. Борьба с преступлениями в области лесного хозяйства. Автореферат диссертации. М., 1954, с. 3.

[19] «Тимирязевец», 1954, 25 сентября.

[20] «Крокодил», 1959, № 11, 20 апреля, с. 9.

[21] И это обстоятельство не преминули учесть авторы книги «Крылатые слова» Н. С. и М. Г. Ашукины.

[22] «Создадим общество друзей природы!» Беседа с писателем Л. М. Леоновым.— «Правда», 1957, 23 апреля.

[23] «Правда», 1957, 29 апреля.

[24] «Литературная газета», 1960, 1 января.

РОМАН
«ВОР»
ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

1

Время вносит коррективы во многие литературные произведения: проходят годы, человечество накапливает новый опыт, и оказывается, что автор в чем-то был не точен, чего-то не заметил, не предусмотрел, чего-то не сумел предугадать.

Каждая новая книга писателя является не только поэтическим изображением различных сторон действительности, но и до некоторой степени более совершенной разработкой ранее затронутой им темы, более полнокровным описанием интересующего его характера, более совершенным, отточенным достижением в языке, стиле. И, нет сомнения, сам писатель — самый строгий судья своим творениям. Он видит, что сделанное можно было сделать лучше, доподлинно знает, что́ именно ему раньше не удавалось, замечает не использованные им ранее «резервы» и возможности в художественной структуре и психологическом анализе, средствах выражения авторской «субъективности» и стиле. У писателя зачастую возникает желание «отредактировать» ранее написанное произведение, полнее использовать прежние художественные находки, внести зрелую мысль в беглые зарисовки и наброски, соединить типический материал прошлого, зафиксированный с поспешностью и живостью очевидца, с углубившимся и расширившимся опытом последующих десятилетий — опытом целого поколения, с теми обогатившими знаниями о жизни, о людях, об истории, о будущем, которыми переполнено творческое сознание писателя.

Но это желание обычно не осуществляется. Большей частью писатели ограничиваются стилистической правкой ранее написанного произведения (порою весьма радикальной, как в случаях с «Партизанскими повестями» Вс. Иванова или «Цементом» Ф. Гладкова), устранением или включением отдельных эпизодов, абзацев, формулировок (такой частичной доработке подвергся ряд произведений Леонова — например, «Барсуки», «Дорога на Океан»).

Среди писателей распространено мнение, что коренным образом, с начала и до конца перерабатывать произведение (хотя бы и в чем-то несовершенное), вошедшее в сознание читателей под знаком определенной оценки,— нельзя. В таком духе высказывались И. Эренбург, К. Федин. Возможно, что как общая истина это и верно. Но с этим убеждением расходятся некоторые факты из истории литературы (например, создание Горьким второго варианта пьесы «Васса Железнова»). Видимо, иногда такая переработка становится необходимостью. Тут важны конкретные обстоятельства создания произведения, наличие в старой, пересматриваемой редакции жизнеспособных тенденций, которые могли бы по-новому зазвучать в иное время и для иного читателя.

Само обращение автора к коренной переработке своей вещи вызывается не просто желанием улучшить ранее написанное произведение. Новая редакция произведения становится фактом позднейшей творческой биографии писателя, делается необходимостью сегодняшнего дня, требующего от писателя ответа на живые вопросы времени.

И вот мы являемся свидетелями коренной, полной переработки автором своего большого романа спустя тридцать два года после его написания[1],— случай, кажется, исключительный в истории литературы.

Что это — некий «спор» и полемика шестидесятилетнего автора с двадцатипятилетним? Но почему же Леонов не взялся за коренную переработку «Барсуков» — еще более раннего своего произведения?

Думается, что новая редакция «Вора» не столько спор писателя с самим собой, не просто коррективы умудренного автора к творениям молодости. Это в сущности новое произведение.

Сам Леонов подчеркнул, что теперешний «Вор» написан «нынешней рукой и нынешними чернилами»[2]. Действительно, хотя персонажи остались те же и в основном сохранена прежняя композиция и расстановка сил, весь текст романа стал иным. По-новому осмыслены ранее наблюденные и найденные конфликты и ситуации, характеры и сюжетные «ходы». Отчетливо изменились стиль, тон повествования, эмоциональная окраска.

В истории советской литературы останутся, очевидно, два романа «Вор». Один сохранит преимущественно исторический интерес как заметная веха на путях становле-

ния советской литературы 20-х годов, другому будет суждена долгая жизнь, как классическому произведению большой литературной эпохи.

Как же родилась вторая, окончательная редакция романа «Вор»? Что именно в первой редакции не удовлетворило писателя, от чего он отталкивался? Что было сохранено и переосмыслено? В чем состоят «добавления» к прежней редакции? Чем объясняются произведенные перемены? Как соединяются в романе история и современность? — вот круг вопросов, возникающих при рассмотрении романа.

2

Что касается первой редакции «Вора», то ее смысл, ее достоинства и недостатки уже прояснены в критике[3].

В романе нарисованы некоторые своеобразные типы 20-х годов, стоявшие в стороне от главного потока жизни. Это — бывший комиссар Митька Векшин, отличавшийся, впрочем, анархичностью еще в годы гражданской войны[4], который растерялся в «пореволюционных буднях», в противоречиях периода нэпа, пал духом (погибла революция!) и скатился к уголовщине. Это — управдом Чикилев, воинствующий обыватель, становящийся в позу борца с мещанством, желающий внешне выглядеть, в защитных целях, «добропорядочным» советским гражданином, «государственным столпом». Это — прибывший в Москву из провинциальных недр Николка Заварихин, замышляющий большие приобретательские дела на поприще торговли и спекуляции. Это — типы преступного мира Москвы начала 20-х годов (Агей, Донька и др.). Это — пестрый мир людей московской окраины — певичка из кафе Зина Балуева, одинокий и несчастный флейтист «тишайший» Минус, представительница богемы Маша Доломанова, жалкий и беспомощный человек, бывший помещик Манюкин и другие. Автор с любопытством и порою участием следит за метаниями этих людей, живущих бедно, пусто, невесело, бесцельно, едко клеймит мещан, обнажает неприглядный антиобщественный моральный облик уголовников. Он видит страдающих, сбившихся с жизненного пути людей, сочувствует им, несчастным, беспомощным, растерявшимся.

Автор говорил о противоречиях периода нэпа, об опасностях, которые подстерегают людей в пореволю-

ционных буднях. Леонов показал «Москву кабацкую», живучий мир мещанства, анархические типы переходного периода. Эта среда как бы воплощала и концентрировала в себе все неустройство человеческой жизни, все ее пороки и несовершенства. Она оказывала гибельное влияние на все живое, попадавшее в ее недра, засасывала людей в свою трясину, производила необратимые изменения в их душах.

В романе развертывался спор утверждающей и скептической точек зрения — о ценности человека, о его будущем. Первая находила выражение в словах Векшина и его сестры Тани («...вперед и вверх!»), вторая — в словах Маши и Пчхова (особенно в его притче об окольной дорожке в рай). Много размышляют герои о человеческом счастье и страдании: одни (Ксения, Таня, Зина) верят в счастье, считают, что оно человеку не в муку дается, другие (Маша, Фирсов) разуверились в жизни, считают идеал счастья пошлым, мещанским.

Векшин однажды приходит к заключению: «Разбродную, бессмысленно текущую по равнинам истории людскую гущу направить надо на общую, умную турбину и выплавить очищенную от дряни великую человеческую силу. По ту сторону турбины и будет новый человек. А если обманет? — всколыхнулась горькая мысль, но он махнул рукой и заключил: — Пускай пока горит и плавится». Эти слова очень точно выражают философский пафос романа: в них есть и вера, и доля сомнения.

Первая редакция оставляла противоречивое, двойственное впечатление. Нельзя было не видеть стремления автора «дать современность», использовать материалы сегодняшнего дня, показать жизнь простых людей, массы, и в то же время был заметен субъективный отбор этого жизненного материала, пристрастный интерес писателя к «задворкам» пореволюционной Москвы, к характерам ущербным, изломанным, мятущимся. Нельзя было не ощущать горячего революционного пафоса художника, не замечать его упорных раздумий о путях переустройства страны и воспитания нового человека — и вместе с тем обращали на себя внимание мрачноватый колорит леоновских описаний Москвы и нотки скептицизма в оценке будущего, звучавшие в репликах героев, в том числе и литератора Фирсова, в голосе которого ощущалась и авторская интонация.

Роман «Вор» запечатлел диалектику развития писателя в середине 20-х годов, противоречия его творчества, движение вперед, к освоению новых пластов жизни и разработке гуманистических проблем, и одновременно нечеткость в осмыслении перспектив, увлеченное живописание пережитков прошлого, находящие объяснение в отдельных просчетах писателя в оценке «текущего момента», сложных процессов развития советского общества в 20-е годы.

В целом, однако, роман внушал огромную веру в творческие потенции Леонова. Об этом прекрасно сказал М. Горький в своих отзывах о Леонове в те годы:

«Леонов — замечательно и весьма по-русски талантлив; он, несомненно, способен написать потрясающие вещи, и вообще он «страшно русский» художник».

«...«Вор» — оригинально построенный роман, где люди даны хотя в освещении Достоевского, но поразительно живо и в отношениях крайне сложных. В России книга эта не понята и недостаточно оценена».

«В Леонове предчувствуется большой русский писатель, очень большой. Вот он пройдет сквозь Достоевского и другие дебри к своей выдумке, к своему языку, и Вы увидите, какая замечательная фигура встанет перед Вами. «Вор» — вещь очень смелая и весьма искусно построенная».

Несовершенства романа были использованы некоторыми критиками как повод для «оглобельных» ударов по автору. Так, И. Нусинов писал в середине 30-х годов, имея в виду пьесу «Унтиловск» и роман «Вор», что все творчество Леонова «было отравлено ядом унтиловщины, проникнутой глубочайшим презрением к человеку, глубочайшим безверием и пессимизмом»[5]. М. Серебрянский уверял, что в «Воре» «нашли свое отражение троцкистские влияния и утверждения о перерождении партии, о «страшном пути», на который якобы вступила революция»[6]. Странно читать сейчас подобные критические «приговоры», но из песни слова не выкинешь.

3

В критических оценках «Вора» зачастую недостаточно учитывался авторский замысел. И не случайно Леонов сетовал на слабость литературной критики: «...приходится нынче самому писателю пояснять образы своего произве-

дения; потому-то, идя на вынужденную бестактность, должен указать, например, что вопль о культурной революции впервые поднят был, кажется, моим «сочинителем» Фирсовым»[7]. Леонов хотел привлечь внимание к проблеме культурной революции; именно в постановке этой насущной проблемы он видел свою задачу. Он так пояснил свой замысел: «Желания у Митьки были самые эгоистические, и, удовлетворив их, он не знал, чего ему дальше хотеть. Это и определяет узость его кругозора и отсутствие культуры. Он в детстве мечтал о шоколаде, и благодаря революции его получил; он мечтал поспать в царской кровати, и желание его сбылось. А дальше что? Вот тут-то и сказалась драма его внутренней пустоты, драма культурного роста»[8].

В беседе с автором настоящей работы Леонов дополнил:

«Митька боролся за победу нового строя, за новую власть. Было у него желание — поспать на царской кровати, и он удовлетворил это желание. А дальше что? Митька чувствует, что ему чего-то не хватает,— того «блеска в глазу врага», который так поразил его в облике офицера, зарубленного им в гражданскую войну[9]. Отсюда его недовольство собою, анархический бунт, уход в воровской мир. Столкнувшись лицом к лицу с пореволюционным мещанством, со всей этой накипью нэпа, пережив все муки прозренья, постепенного понимания того, что нужно одоление культуры, поворот к культуре, он уходит на стройку к труду и учебе, к «перевалу», за которым и начинается новый человек[10].

В «Воре» мне хотелось сказать, что кроме борьбы за создание материальных ценностей необходимо овладение громадной культурой прошлого.

Мне иногда говорили: почему я не показал, как Митька становится хорошим? Но я не мог заменять правду вымыслом, льстить таким, как Митька. Что могли они, люди вроде Векшина, сделать в короткий срок? Упрекая меня в том, что я *таким* показал Митьку Векшина, забывали, что Векшины снова должны появиться, дать о себе знать (Черимов в «Скутаревском»).

В «Воре» мне хотелось сказать, что некоторым участникам борьбы за новый строй еще недоставало морально-культурных накоплений. Это достигается даже не в одну пятилетку...»

Таков был замысел. «Но я,— прибавил Леонов,—

неясно выразил основное стремление героя (его зависть к тем, кто владеет культурой,— зависть, совершенно отличную от зависти ограниченного Чикилева, который хотел бы людей культуры принизить до своего уровня), самый поворот Митьки к культуре. Поэтому замысел романа не был понят читателем и критикой»[11].

Автор хотел показать отдельные «стихийные явления» в революции[12] и характерные с его точки зрения процессы духовного возрождения человека в пореволюционную эпоху, а читатели и критика усмотрели в Митьке Векшине лишь черты отщепенца, политического отступника, судьба которого исключительна и никак не может быть показательной для судеб масс. Они заметили и одобрили критическую направленность романа, но остались безразличными к пафосу произведения, не разделили симпатий автора к своему герою, его веры в возрождение Векшина.

Словом, критики и читатели более расширительно толковали леоновский роман — как художественное обобщение нового этапа революции — периода нэпа, как попытку дать «психологический разрез» советской жизни. И, естественно, выражали свое неудовлетворение «односторонностью» авторского подхода к современности.

Так возникло разноречие между замыслом и объективным звучанием романа.

4

Следует обратить внимание на слова писателя о том, что в Митьке Векшине воплощено «стихийное начало человеческих страстей», «отдельные стихийные явления нашей революции»[13]. Слова эти заставляют вспомнить об усиленном интересе ряда писателей 20-х годов к подсознательной сфере человеческой психики (сб. «Тайное тайных» Вс. Иванова, «Наталья Тарпова» С. Семенова, «Преступление Мартына» В. Бахметьева, «Рождение героя» Ю. Либединского и др.). В трактовке этой проблемы «человековедения» некоторые писатели (из группы «Перевал» и РАПП) подпадали под влияние фрейдизма, с его культом подсознательного, нездоровым интересом к инстинктам пола и вообще крайним субъективизмом в объяснении поведения человека.

Литературная критика 20-х годов поспешила сблизить автора «Вора» с певцами «подсознательного» и «иррацио-

нального» в человеческой психике, не обратив внимания на существенную разницу между Леоновым и авторами перечисленных выше произведений: Леонов не превращал подсознательную сферу в начало начал поведения человека. Он учитывал подсознательную сферу как реальный момент в человеческой психике, но не придавал ему ведущей роли и всеобъемлющего значения.

Подчеркивание «стихийного начала человеческих страстей» в образах Векшина, Маньки Вьюги и Доньки имеет иной смысл. Леонов рассматривал случай «диктата» этого начала над разумным как несовершенство души, которое следует преодолеть. В подчинении его разуму, в поднятии интуиции на высоту знания — в этом Леонов видел смысл культурной революции в стране (и об этом он хорошо сказал в «Соти»).

Но чтобы точнее определить специфику психологизма Леонова в «Воре» и особенности его взгляда на проблемы культурной революции, воплощенного в концепции романа, следует сопоставить содержание романа с некоторыми данными психологической науки 20-х годов.

Видными представителями психологии тех лет были В. А. Внуков, А. Е. Петрова, П. Б. Ганнушкин, Е. К. Краснушкин и другие. Разделяя взгляды таких западноевропейских психологов, как Кречмер, Турнвальд, Леви-Брюль, они положили в основу своих исследований психологическое деление личностей по признаку «культурности» на две основные категории: на «примитивы» и на «культурных людей». В психике первых, с их точки зрения, господствуют «древние», «первобытные» механизмы, в психике последних — навыки «современного культурного человека».

«Примитиву», говорили они, свойственна «бедность культуры», у него «скудный запас знаний». Особенностями его интеллекта являются «конкретность мышления», неспособность к обобщениям, к выяснению «общих характерных признаков понятий»; он ошибочно возводит в правило частный случай. «Понятия примитивного мышления неясны, неотчетливы»[14]. «Примитив» живет эмоциями, в кругу которых «изживает и реализует свои влечения». У него «эмоция господствует над интеллектуально-волевым выражением»[15]. «В разговоре он способен кружиться на одном месте, и всегда, даже в новых оборотах речи, он возвращается к одному и тому же центральному пункту, к теме, может быть, несуществен-

ной, но занимающей центр его внимания в данную минуту...» «Он внушаем и самовнушаем». «Именно потому, что восприятие примитива устремлено на конкретное, перед ним исчезают границы между действительностью и призрачностью...» «Он всегда беспомощен и не уверен в действительности; он недоверчив, малодушен, эгоцентричен». Он занят лишь собою, своими личными переживаниями, своим «душеустройством». «Примитивная» психика сильно подвержена влиянию действительности, «ранима», «не защищена» от ударов жизни. Жизненные потрясения легко пробуждают в душе «примитива» «хаос», якобы вообще заложенный в глубинах человеческой психики. «Изучая психику примитива, мы открываем в ней глубочайшие основы и нашей собственной природы, имплицитно в нас заложенные, мы научаемся на ней раскрывать глубочайшие заблуждения человеческой мысли и поступков, следовательно, научаемся и тому, как освободиться от них, от того «хаоса», который шевелится в основе всякой культурной психики»[16].

Теория «примитивов» имела также специфическую практическую цель — объяснить психологию преступников, найти психологические истоки преступности в современном обществе. По мнению этих психологов, «примитивы» — это основной резерв для правонарушителей. «Примитивам», писали они, не всегда доступны «абстрактные понятия» нравственности, права, справедливости. «Примитив при неблагоприятных социальных условиях весьма способен к быстрому выходу из социально-правовых берегов». Отношение «примитива» к людям и к обществу определяется при «ранении» его психики принципом «мщения»: «...месть есть как бы стремление восстановить нарушенное равновесие, установить справедливость»[17].

Эта теория ратовала за подъем культуры в стране, за то, чтобы те, кто не обладает культурой, стремились «к культурному самовоспитанию».

Нельзя не заметить известной методологической уязвимости этой психологической теории, рассматривавшей человека в отрыве от его социально-классовых корней и стремлений. Предметом изучения делался человек «вообще», так сказать, «голый человек», человек без социального «орнаментума» (здесь я использую выражение из романа «Вор»). Человек рассматривался как индивидуум, качества которого предопределены «извечными» особен-

ностями человеческой психики, таящимися в глубине его души «хаосом» страстей и инстинктов, которые может сдержать и направить по верному руслу лишь «культурность», понимаемая отвлеченно и расплывчато.

Сравнивая положения этой психологической теории с концепцией романа «Вор», мы не можем не заметить некоторого сходства между ними. В комментариях к роману Леонов как раз и подчеркивал, что Векшин мыслит «примитивно», характеризуется «узостью кругозора» и «отсутствием культуры», что у него господствуют «эгоистические» желания и стремления. По мысли Леонова, во всех злоключениях Векшина «сказалась драма его внутренней пустоты, драма культурного роста»[18]. Не в силах правильно осмыслить пореволюционную действительность, Векшин порывает с революцией и становится на путь уголовщины. В его душе господствует «сумбурная непонятица», пресловутый «хаос». Он не умеет мыслить, ясно формулировать свои стремления. Он весь во власти «роковых страстей». Занят он преимущественно собою, своим собственным «душеустройством». Его отношения к обществу построены на основах «мщения», «бунта», анархического «протеста».

Зачастую Митька действует под влиянием внезапно рождающихся импульсов. Вот характерный эпизод. Митька выходит на улицу и через некоторое время обнаруживает, что забрел в какую-то незнакомую часть города. Мимо проходит похоронная процессия. Привлеченный видом мальчика в синей рубашке, сидевшего на передке катафалка с красным гробом, он двинулся вслед за процессией. «И вот уже шел почти рядом с колесницей, сам того не замечая. Чем-то до боли знакомым дразнил его синий ластик и беленькое, чуть с веснушками, личико ребенка». Процессия входит на кладбище. «И вдруг живо представилось: мост на Кудеме, быстрые всклокоченные облака... текущая рябь воды, красное платьице Маши и его собственная васильковая рубашка». Вот почему его привлекло сочетание голубого с красным!

В тягостном раздумье идет он с кладбища, думает о Маше, о своей любви к ней, зародившейся в детские годы. «Одна она владела драгоценным ключом его исцеления, и он решился пойти к ней, чтоб подсмотреть в ее глазах отблеск минувшего без следа». Он идет. «Лишь когда уперся Митькин взгляд в расписного турка на вывеске, понял он, что вовсе не Доломанова нужна ему

теперь». Он пришел совсем не к Маше, а к своему приятелю, примуснику Пчхову, уединенному жителю Благуши, философически взиравшему на происходящую в мире борьбу света с тьмой, добра со злом. Митька жалуется ему: «Весь я как-то матерно застыл... И все не могу понять, в чем тут дело... Что в мире происходит, Пчхов?» И далее: «Все достигнуто, Пчхов. Маленький был — шоколадную бутылочку захотелось... Потом офицерский конь взлюбился мне: с каштанчиком, такой приятный... Разыскал, взял. Два дня в царской кровати спал... мягко, а облегченья нет. Встал утром, плюнул и ушел... Все пройдено и узнано, Пчхов. Об туман истерлось мое хотенье».

Так он живет — как в тумане, во власти неоформленных желаний, подспудных импульсов.

Митька с трудом осмысливает происходящее. Мышление у него беспомощно. Раньше, на войне, ему все было ясно: там — враги, и их нужно бить. А теперь? «Митькин ум не мирился с установкой на мелочь, а легионы их, враждующих, обступали его. В дробленье, распознаванье и управлении ими заключался смысл города, но связать их воедино не умел Митькин ум». Когда Пчхов развивает перед ним свой пессимистический взгляд на будущее человечества, Митька, всей душой протестуя против этого, доказать, однако, ничего не может, толком возразить Пчхову не в состоянии. Пчхов однажды сказал ему: «В руках твоих великая сила, а в голове? Осмыслить сам себя не можешь...»

Словом, в образе Митьки Векшина явственно проступают черты «примитива».

Характерно, что и обрисовка бандита Агейки Столярова дана также в духе психологической теории 20-х годов. Психолог Е. К. Краснушкин писал, что война потрясла «нервно-психическое здоровье народов», и в психике участников войны пробудились «первобытные инстинкты, первобытные психизмы...». Образовалась «больная накипь войны», питавшая преступность. «Основное ядро «блатного мира» психопатично...»[19]. Именно так объясняется у Леонова появление бандитов и убийц вроде Агейки. Образ Агейки иллюстрирует мысль о распаде личности. Агейку преследуют кошмары; он истеричен, часто делается невменяемым.

Психология 20-х годов способна была толкнуть писателя к преимущественному изучению «периферийных» яв-

лений жизни, где действительно встречалось немало «примитивов». Такая психологическая теория давала аргументы в пользу художественного «индивидуального психологизма», рассматривавшего человека и его внутренний мир изолированно от социально-классовых отношений, видевшего свою основную задачу в исследовании душевных «глубин» и «хаоса» анархически настроенной личности, противопоставляющей себя общественному (в данном случае — революционному) «правопорядку». В свете выводов этой психологической теории писатель стремился по-своему решить проблемы художественного «человековедения», волновавшие его проблемы культурной революции, воспитания нового человека в стране, унаследовавшей от старого строя культурную отсталость.

Что касается вопроса об овладении культурой, то, безусловно, таким людям, как Митька, усвоение культуры могло что-то дать, но «заболевание» героя было более серьезным, а автор этого пока что не замечал, не видел.

Не в том ли, что сам общий замысел романа и концепция главного героя содержали в себе недостатки, осознанные автором позднее, нужно искать причину коренной переработки романа? Именно коренной, ибо никакие уточнения сюжетного развития и более глубокая психологическая разработка характеров не могли изменить самой концепции, основывавшейся на абстрактном понимании человека и задач культурного строительства в стране.

Лишь когда созревает новая концепция романа, удивительно гармонично спаянная со старой канвой, Леонов и создает вторую редакцию «Вора», во многом непохожую на прежнюю. В ней пересматривается прежний взгляд на процессы культурной революции в стране, расширяется основная проблематика и дается переосмысление некоторых образов романа.

5

Новая редакция «Вора» написана во второй половине 50-х годов, в 60-е годы автор внес в нее несколько небольших дополнений, уточняющих отдельные мотивировки.

Что же изменилось в романе?

Буйная метафоричность, импрессионистическая красочность, напряженный лиризм теперь сменяются графи-

чески четкими тропами, ясной реалистической деталью, уравновешенной лиричностью, раздумчивой философичностью. Авторская субъективность выражается в тонах сдержанных, в терминах определенных и точных. Там, где ранее автору чудились непознаваемые глубины души человеческой, удивительное вечное боренье противоборствующих сил света и тьмы, добра и зла,— и он в изумлении и растерянности останавливался перед гибельными вихрями и водоворотами человеческих страстей, перед тайным смыслом бытия,— теперь он проникновенно различает понятные ему сложные человеческие судьбы, своеобразные характеры, порожденные обстоятельствами времени, причудливые психологические «рефлексы» противоречивой, стремительно развивающейся действительности периода нэпа. Утрачена притягательная прежде для автора своеобразная романтическая необыкновенность пестрого мира людей вчерашнего дня, замкнувшихся в рамках частной жизни, беспомощных в познании бытия и его законов, слепо ищущих дорогу к лучшей доле, бесцельно растрачивающих свои силы и энергию на достижение мелких целей, страдающих, мучающихся и мучающих других. Метания героев уже не имеют для него той универсальной, эпохальной значимости, которая виделась раньше (борьба героев олицетворяла борьбу основных стихий эпохи: Митька — это революционный «неспокой», неистребимая вражда к мещанству; Чикилев и Заварихин — возрождающиеся в новых условиях мещанская и буржуазная стихия; Манюкин — угасание разбитого революцией класса; Агей — страшные последствия войны и т. д.). Недаром Леонов пишет в предисловии к новой редакции, что хотя нельзя вторично вступить в один и тот же ручей, «тем не менее можно пройти по его обмелевшему руслу, слушая скрежет гальки под ногами и без опаски заглядывая в омуты, откуда ушла вода». В событиях и делах героев «Вора» уже нет для него той непосредственной захватывающей злободневности, которая порождала прежде высшее напряжение, накал чувства и заставляла с тревожной взволнованностью указывать на опасности, проистекавшие от существования набиравших силы нэпманов Заварихиных, с горечью говорить о том, что в нашем обществе есть еще значительные слои, трагически оторванные от главного потока жизни.

Прежде всего, обратим внимание на то, как измени-

лась сама «ткань» романа. Сравним одинаковые абзацы из двух редакций.

Роман начинается с описания приезда Заварихина в Москву. Выйдя из вагона, герой сталкивается с Манькой Вьюгой. «В рассветном *безнадежном снеге* сидела она (столько раз *предчувствованная во снах!)* посреди опустевшего перрона и плакала. Все еще длился Николкин сон!.. Пушистый платок спустился на плечи, и снег порошил ее темные растрепавшиеся волосы, а меховая шубка была распахнута как бы в предельном отчаянье. Слезы не искажали *прекрасности ее лица,* а делали его родным и близким Заварихину, столь много видевшему слез на недолгом своем веку.— После ночи в вагоне, где *желания сплетались в немыслимые* при дневном свете *клубки,* расхмелевшее его *тело* втройне *вопило о любви.* Врожденная недоверчивость к женщинам, от которых он *пугливо оберегал свою силу,* уступила место исступленной нежности. *Жгучая прелесть* незнакомки *хлестнула его по глазам,* и он уже не сопротивлялся своему пленению, внезапному, как несчастье. Его *лицо помутнело,* дыханье задержалось, *сердце разверзлось, как пропасть, поглощающая летящий камень».*

Мы выделили те места, которые делают «музыку», создают эмоционально напряженный тон повествования, раскрывают частичку авторской субъективности. Расточительность лиризма здесь столь велика, что автор нерасчетливо соединяет проникновенное выражение своих порывов чувства и сложных ходов мысли с переживаниями персонажа, чуждого по своей натуре смыслу этих «лирических отступлений». Ведь приведенная цитата относится к грубоватому деревенскому парню, человеку трезвому и торгашески расчетливому.

Этот же абзац в новой редакции выглядит так: «В рассветной безнадежной мгле сидела та самая, ему казалось — только что бывшая с ним в сновидении, и она плакала посреди опустелого перрона. Пушистый платок сбился на плечи, снег порошил темные, до глянца гладкие волосы, меховая шубка распахнулась от предельного отчаянья. Слезы с первого взгляда и сроднили ее с Николкой, вдоволь навидавшимся горя на недолгом своем веку. Врожденная недоверчивость к женщинам, от которых бессознательно берег свою силу, уступила место исступленной жалости. Жгучая прелесть незнакомки хлестнула его по глазам, и вот он не сопротивлял-

ся своему плененью, внезапному, как всякое несчастье».

Здесь характерны и добавления, и сокращения, и изменения в тексте. Исчезли почти все подчеркнутые нами места в первом варианте. Описание «приближено» к характеру Николки, устранен «разрыв» между авторским лиризмом и правдоподобием чувствований данного героя. Точнее, реалистичнее стали подробности: «пугливо оберегал» заменено более подходящим для твердого и решительного Заварихина — «бессознательно берег»; вместо «исступленной нежности» стоит «исступленной жалости»,— именно «жалости», так как чувство жалости к плачущей женщине и порождает у него нежность; расплывчатое поэтическое определение «безнадежный снег» получило лучшее оправдание в выражении «безнадежная мгла». Если в первой редакции автор предпочитал речь, перенасыщенную образностью, необычайными соединениями понятий и яркими мазками, заменявшими тщательную живописную отделку картины, то теперь он, не чураясь метафоричности, стремится к описанию «прямому», которое не уступает прежней манере в живости и красочности, но превосходит ее в ясности и убедительности. Появилась четкая линия в самом описании, как бы скрепляющая весь абзац в единое целое,— линия, связанная с развитием мотива жалости, жаления, жажды нежности, любовного восхищения.

Подобные тенденции в стилистической переработке романа в той или иной мере заметны на каждой его странице.

Некоторым критикам представляется, будто только в новой редакции «Вора» стал ощутим «откровенный лиризм» автора. В том-то и особенность «Вора» в ряду других романов Леонова 20-х годов, что он был необычайно лиричен, и не только в силу отмеченных выше особенностей повествовательной манеры писателя, но и в силу того, что два главных героя — Векшин и Фирсов — были близки или симпатичны автору, и свое отношение к ним он выразил эмоционально откровенно. О Митьке Векшине не раз говорят другие персонажи как о большом, настоящем человеке; во многих случаях автор сливает собственные суждения и оценки происходящего с суждениями и оценками Фирсова.

Теперь сфера лиризма сократилась, ибо отношение автора к героям во многом изменилось, сделалось уравно-

вешенным, более критическим, а к Митьке — негативным, строгим. Но лиризм, как черта стиля, остался.

При этом следует заметить, что проявления авторского лиризма было бы неправильно смешивать с лирическими излияниями героев, за которые автор «не отвечает».

Между тем «откровенный лиризм» Леонова порою видят там, где его нет, и поэтому делают «смелые» отождествления настроенности героев с настроенностью автора.

Так один из критиков, приведя слова из внутреннего монолога Фирсова: «Вверху, в пространствах, тысячекратно повторенных во все стороны, бушуют звезды, а внизу всего только люди... но какой ничтожной пустотой стало бы без них все это! Наполняя собой, подвигом своим и страданьем мир, ты, человек, заново творишь его...» — сразу же делает вывод о том, что «Вор» — это «ликующий гимн человеку, силе его духа, величию его помыслов». Но можно ли эти слова принять за адекватное выражение авторского лиризма? Ведь этим словам предшествует фраза: «Вот лежат просторы незастроенной земли, чтоб на них родился и, отстрадав свою меру, окончился человек». Неужели и это — авторский лиризм? Скорее такой пассаж может принадлежать благушинскому философу Пчхову, который с сокрушением взирал на суету сует вокруг себя и свято верил в неизбежную естественность страдания. В сочетании с этой фразой мысль Фирсова, как видим, отдает унылым резонерством. И хотя в этих строках можно найти долю авторского лиризма (человек и Вселенная), есть в них и такое, под чем автор, конечно, не мог бы подписаться.

Лирические места в романе зачастую являются средством своеобразной лиро-эпической характеристики героев. Видеть в них прямое выражение мыслей и чувствований Леонова было бы рискованно.

Вот еще лирическое отступление: «Поезда, поезда, человеческой тоской гонимое железо! С грохотом проносились они мимо, в бесплодной попытке достигнуть края земли и мечты. Все отодвигался горизонт, но не уставал и веселый машинист...»

Может быть, и эти строчки выражают откровенный авторский лиризм? Но прежде чем делать такое заключение, следует обратить внимание на самое начало главки. Там говорится: «Трудясь в меру своего скромного дарования над взрывчатой Митькиной подноготной, Фирсов кое-чего

дознался...» Далее рассказывается о детстве Митьки, как оно представлялось Фирсову, в том особом лирическом писательском преломлении, которое было свойственно ему. Возможно, и есть в приведенных строках доля авторского лиризма в словах об отодвигающемся горизонте и о «веселом машинисте, но главное здесь — раскрытие детских переживаний героя, его мечтаний об иной далекой жизни, куда уносятся проходящие мимо поезда,— и вместе с тем обнажение лиризма литератора Фирсова, который только и мог назвать поезда — «человеческой тоской гонимым железом» и подчеркнуть бесплодность порывов к достижению мечты.

Таким образом, если в первой редакции мы с уверенностью могли принять многие высказывания героев и частые лирические отступления за выражение авторских задушевных мыслей, сомнений и чувствований, то в новой редакции связь между авторским «я» и лиризмом романа сложнее, и нужно внимательно присмотреться к тексту, чтобы определить, где налицо откровенный лиризм автора, а где он лишь отраженно мелькнет в аналитическом описании душевных переживаний героев, в их эмоционально выразительных и художественно емких репликах.

Роман стал стилистически строже, пожалуй, суше, но более глубок, отчетлив в психологическом анализе и более реалистически точен и всесторонен в описании.

Роман стал богаче по своему идейно-философскому наполнению, вобрав в себя огромный жизненный и творческий опыт художника, мудрость современника большой эпохи. Новый вариант романа щедро насыщен мыслью писателя — в репликах героев, в дневниковых записях Фирсова и Манюкина, в фирсовских оценках персонажей. Многое из того, что говорит и о чем пишет литератор Фирсов, без сомнения дорого самому автору: это его заветные — выстраданные и любовно отшлифованные — наблюдения, выводы. Мысли Леонова о гуманизме, о внимании к каждому человеку проскальзывают в речах Маши и Тани.

Но вот более сложный случай, когда мысль коренную, кардинальную для романа мы находим в беглом замечании третьестепенного персонажа — немецкого импресарио Мангольда, организующего зарубежные гастроли Тани. В разговоре с Фирсовым Мангольд «вскользь обронил намек, что мир вступает в полосу, когда человечество все больше станет нуждаться не в генералах, ученых или

философах, а в людях просто великого сердца». «Неплохо для бывшего клоуна!..» — отмечает про себя Фирсов. В том, что эта мысль дорога автору, мы убеждаемся, читая заметку Леонова в немецком еженедельнике «Зонтаг». Отвечая на анкету этого журнала по вопросам мира и войны, Леонов писал:

«По-моему, сегодня в земле лежит еще много старых мин. Лучшее, что могли бы сделать ученые, интеллигенты, деятели культуры,— это обезвредить и выкопать мины, прежде чем они взорвутся...

В моем романе «Вор», недавно мною значительно переработанном, есть такая фраза: «Мы нуждаемся сегодня в человеке великого сердца». Этим я хотел сказать, что потребуется много благоразумия, терпения и понимания для того, чтобы разрезать лежащие в земле запальные шнуры... Иначе в мире произойдет нечто ужасное, никогда не поправимое» [20].

Почему эти слова сказаны «случайным» персонажем? И притом без всякой видимой связи с «контекстом» (во время репетиции сложного циркового номера)? Слова Мангольда, видимо, были связаны с темой разговора, но Фирсов в своих лаконичных записях отмечал лишь то, что его особенно поражало, что могло быть полезно в творческой работе, и поэтому дал мысль Мангольда отрывочно. Импресарио прошел тяжелый путь снизу вверх, знает, почем фунт лиха, и потому мог высказать столь разумную мысль.

В таком сложном «сплаве» субъективного и объективного нельзя не видеть особенности всего творчества Леонова вообще и «Вора» в особенности.

Такова стилевая тональность второй редакции.

6

Изменились некоторые герои романа. Если в образы Заварихина, Чикилева, Манюкина, Агея, Зины, Тани, Саньки, Пчхова, Доньки не внесены существенные коррективы (хотя они и углублены, обогащены — это особенно касается Заварихина и Чикилева), то главные герои — Митька, Маша, Фирсов — стали во многом иными, и это коренным образом изменило смысл конфликтов и самую концепцию романа.

Иным стал прежде всего Митька Векшин, центральный герой произведения.

Свое изменившееся отношение к герою Леонов поясняет следующим образом. Он вспоминает, как однажды Горький рассказал ему притчу о встрече писателя со своим героем: состоялся долгий ночной разговор с любимым героем, которого он в заключение убил пивной кружкой.

«Нечто подобное,— говорил Леонов в беседе с автором настоящей книги,— случилось у меня. Теперь, в новой редакции, я наповал «убиваю» Митьку, раскрывая линию его отношений к людям: Саньке, Маше, Зине, Тане...»[21]

Векшин в первой редакции — это оступившийся человек, однако в глубине души сохранивший верность революции и нежную любовь к людям. В конце концов, после пережитых испытаний, он нашел в себе силы порвать с воровской средой и уйти к честному труду, в ряды бойцов за дело революции.

Совсем не таков Векшин в новой редакции. Как и его предшественник, он лихо бился на войне, но подлинным революционером не стал. Как и его предшественник, он случайно встал на путь воровства; но там был запутавшийся и страдающий человек, здесь — нищий духом, очерствевший сердцем. Он стал профессионалом-грабителем, забыл, что такое труд, усвоил волчьи повадки антиобщественных элементов[22]. Митька не любит людей, равнодушен к ним. Мало того, по его вине люди идут к гибели.

Этим новым подходом к образу Митьки Векшина объясняется ряд изменений в тексте, «снижающих» образ Митьки, переводящих его из плана положительного в план отрицательный.

Воинские подвиги Митьки в гражданскую войну, его революционная сознательность в те годы теперь ставятся под сомнение. Сведения об этой поре биографии героя в новой редакции даются со слов подвыпившего Саньки, пожелавшего, естественно, возвысить своего дружка и «хозяина», и вдобавок в передаче Фирсова, который, как подчеркивает автор, старался «любой ценой приукрасить своего до неприглядности падшего героя».

В первой редакции Митьке принадлежат сильные, весомые слова о революции. Вконец опустившемуся Толе Машлыкину он говорил: «Ты смеешь задирать хвастливые рога перед революцией! Какая дрянь смеет бахвалиться, что она отдала слишком много революции, что она породила ее? *Она* идет из миллионов сердец, где никогда не произносят ее имени... валит горы, перешагивает и сравнивает бездны. Дурак, ты ожирел от своей тоски, а ре-

волюция есть прежде всего полет вперед и вверх, вперед и вверх...» Теперь этих слов нет. Исчез из текста и столь важный образ «оторвавшейся планеты»,— сошедшей со своей орбиты, но не улетевшей из сферы притяжения своего солнца. Это прозрачное иносказание подчеркивало неизбывную Митькину верность революции.

Устранены из текста слова Маши: «Митька длится нескончаемо. Он есть лучшее, что несет в себе человечество. Он несчастие, предвечно сопутствующее великим бурям. Его не возлюбят никогда, но какое оскотение наступило бы, если бы он перестал быть. Нет, волна существует вечно, даже и при полном спокойствии, ибо всегда живет то, из чего она возникает». Образ Митьки лишается своей «всемирной» значимости.

Нет и слов Пчхова, обращенных к Векшину: «...люблю тебя. Лоб неугомонный твой люблю... Душу твою, ласковую, как девушка, люблю. Тоскует она, ищет подобного себе, а все ошибается». Теперь Пчхов говорит Митьке нечто совсем противоположное: «...сам неласковый, ты и в чужую ласку не веришь...»

Благородство Митьки раньше подчеркивалось сценой его расправы с хулиганом, пристававшим на улице к женщине. Эта сцена исключена. Даже «благушинский сброд» теряет уважение к своему главарю: Векшин в глазах этого «подполья» утрачивает прежний ореол героя.

Выпущен и разговор Митьки с фронтовым другом Аташезом (в новой редакции — Арташезом): Аташез, веря в Митьку, советовал ему поехать куда-либо на стройку и даже предлагал свою помощь в его устройстве. Теперь подобные советы вряд ли были бы уместны. Арташез сразу же понял, что его бывший сослуживец слишком закоренел в преступлениях, чтобы мог последовать его призыву.

Таким образом, снята положительная оценка «души» Митьки Векшина, устранены места, где обосновывалась возможность скорого, незамедлительного возрождения героя к новой жизни.

Кто же такой новый герой «Вора»? Каковы черты его характера? Каков генезис этого характера?

Все это выясняется с достаточной полнотой при рассмотрении взаимоотношений Митьки с теми героями, которые поставлены с ним в отношения дружбы, любви, родственной симпатии. Остановимся на его отношениях с Машей, Санькой, Таней, Зиной.

Маша Доломанова — друг детства Мити, старейший спутник его жизни. Когда-то они были готовы любить друг друга, но все так странно и страшно разрушилось. Однажды Маша не явилась на свидание, и «это поохладило в нем зарождавшуюся нежность», причем Митя *не поинтересовался узнать,* почему она не пришла. Когда же через полтора года им довелось встретиться снова и Маша невольным движением выдала свое волнение, свое желание возобновить знакомство, он «отвернулся в сторону. Видно, *самолюбие оказалось сильней привязанности...* Кроме того, шедшие сзади товарищи могли бы подумать, что продувная голь, Векшин, наголодавшись на мурцовке, стремится выскочить в доломановские зятья. Вдобавок открылось накануне, что к Маше сватаются сразу трое, правда с одинаковым неуспехом...» (курсив мой.—*В. К.*).

В этих ранних эпизодах уже выявилось зерно характера Мити: он вырос болезненно самолюбивым, и это помешало ему выяснить и устранить случайную причину размолвки и с открытым сердцем пойти навстречу Маше, когда они встретились вновь. К этому прибавлялось другое.

Митя, вошедший в революционное подполье, много скитался по Руси; однажды, приехав нелегально в Рогово, где жила Маша, он назначил ей свиданье. Эта встреча могла иметь для них решающее значение. Маша ждала его и готова была идти, куда б он ее ни позвал, порвав с родителями, с обеспеченной жизнью. И вот тут-то сказалась другая «изначальная» черта характера Векшина: он был невнимателен к людям. Назначив встречу в лесу (в холодный апрель), он на свиданье не явился: «на заседании задержался», где говорилось, «верно, про всеобщее счастие что-нибудь...» — так с горькой иронией рассказывала позднее Маша. А ведь девушка бесстрашно — одна — пошла в лес, она знала, что Митьке нельзя показываться в поселке. А он просто забыл о ней! «Сделал подлость, и даже не заметил этого». (Слова Леонова в беседе с автором работы.)

И здесь случилось непоправимое: из кустов «вышагнул» бандит Агей Столяров, страшный человек, убийца, орудовавший в тех краях. «И чего он только в тот раз, бесстыдник, не делал со мной, дорогуша ты моя, и так и этак поступал со мною!..— говорит Маша сестре Митьки Тане.— Рассказала бы на ушко, да вроде неловко девушке...» И Маша, жестоко раскаявшись в доверии к Мите,

осталась с ненавистным Агеем; да у ней теперь и не было другого выхода: ведь возвращение в Рогово грозило публичным позором, а также неизбежным разрывом с Митей.

Как и в случае с Грацианским (эпизод с «дамой Эммой»), ранний эпизод жизни героя «Вора» (даваемый, как и в «Русском лесе», в одной из последних глав романа) проливает свет на многое в его последующей жизни и на его характер.

Болезненное самолюбие героя, его невнимание к людям — хотя у него не было субъективно злых намерений — стали причиной трагедии Маши, того, что жизнь ее была исковеркана, а душа извращена: ведь Маша с этого времени стала другой, в ней укоренялись недобрые чувства к Мите, Агею, к людям вообще. Жертва двух людей, она стала злой по отношению ко всем людям. В конечном счете она расправляется с Агеем: она наводит работников уголовного розыска на шалман, где в это время находился Агей, правильно рассчитав, что он начнет отстреливаться, и его убьют в перестрелке, ибо второго выхода из притона не было.

Постепенно она реализует и свой план мести Митьке. Чтобы унизить Митьку, она через посредство Агея вовлекает его в ограбление кассы учреждения, где работает фронтовой друг Митьки Арташез (Митька это обнаруживает лишь на месте «операции»).

Маша демонстративно, чтоб знал Митька, поселяет в своей квартире красивого и развратного Доньку.

Относительно этого эпизода с домашним любовником нужно сделать небольшое пояснение.

В первой редакции не все сюжетные ходы были обоснованными. Таковы были взаимоотношения Маши с Донькой. Зачем было ей поселять у себя человека, больного дурной болезнью? Чтобы вызвать у Митьки (которого она любила) ревность? Но такой способ привязывания к себе человека нельзя не признать чересчур романтически-неправдоподобным. Может быть, таким образом Маша стремилась отомстить Митьке за зло, которое он ей невольно причинил? Но ведь она тем самым окончательно губила себя: не слишком ли это большая цена за «уроки», даваемые человеку, к которому она оставалась неравнодушной? Сюжетное развитие подменялось эффектной статичной ситуацией, дававшей повод думать, что автор разделяет идущую от Гамсуна концепцию «любви — ненависти».

В новой редакции сюжет получил внутреннее движение, найденный «ход» наполнился глубоким содержанием. Маша слепо, необузданно ненавидит Митьку. Она уже не любит его.

Ей ничего не стоило бы уничтожить, убить его: под рукой был отпетый убийца Агейка. Но она этого не делает. Ей хочется долго, неопределенно долго мучить Митьку, заставить его невыносимо безысходно страдать. Она наслаждается страданиями бывшего возлюбленного, который должен теперь видеть свою первую, чистую любовь отданной на поругание человеку низкому, недостойному не только любви, но даже какого бы то ни было человеческого сочувствия — Агейке; демонстрация сожительства с ничтожнейшим и пошлым Донькой давала ей возможность мучить Митьку своим гниением, своим падением до самой низкой точки. И вместе с тем она таким путем хотела поколебать самонадеянность Митьки, обольщавшегося мыслью о своем превосходстве над «несознательной» Машей, заставить этого высокомерного человека понять, что он ничем не превосходит ее, что он подл, заслуживает самого сурового осуждения с точки зрения тех законов эпохи, которым он якобы верен в глубине души.

Но вряд ли шевельнулось в душе Митьки что-либо другое, кроме простой мужской ревности, когда он стоял возле ее квартиры (где были — она и Донька), напряженно всматриваясь в окна и вслушиваясь в ночную тишину. Вряд ли он хотя бы теперь понял, почему Маша так его ненавидит...

Маша подбрасывает в чемодан Доньки квитанцию, не оставляющую сомнений в том, что ее владелец бывает в уголовном розыске. Тем самым она сталкивает Векшина с Донькой: Векшин клюет на удочку и, заподозрив Доньку в предательстве (и имея в виду, что он его соперник!), вызывает того на воровскую «правилку».

Как кошка с мышью, Маша играет с Фирсовым: она и его хотела бы сделать своей жертвой. Но в последнюю встречу с нею Фирсов понял ее до конца: «... что-то тайное, подлое, пятнистое... все сильнее стало проступать в этой женщине: верно, несмываемые следы Агеевых прикосновений. И вот перед ним сидела иная, бывалая и грешная, с таким каторжным адом в душе Манька Вьюга, что и лучику давнего кудемского (Кудема — река, местность ее детства.— *В. К.*) полдня не под силу стало пробиться сквозь непогоду ее опустошенных глаз». Об этом

же говорит и сама героиня: «Я и солнце как сквозь тину вижу, оно мне зеленое, как утопленнице...»

Была в первой редакции романа Маша — прекрасная, сохранявшая в глубине души чистоту, с глубоко запрятанной любовью к Мите, таинственная, метельная, блоковская,— а стала — по второй редакции — циничная, с исковерканной душой, злая и мстительная, готовая наносить вероломные, жестокие, бессердечные удары. Красота сделалась у нее приманкой для жертв, ум — средством трезво-холодного расчета психологически продуманных и тонких планов мщения. Ненависть, злые чувства исказили ее натуру, произвели в ее душе необратимые процессы: надежд на возрождение Маньки Вьюги нет (хотя временами к ней возвращается былая человечность, и она говорит разумные вещи).

Как же Митька относится к Маше? Он ревнует ее к Агею, к Доньке, но больше всего озабочен тем, чтобы его чувство не заметили ни сама Маша, ни кто другой со стороны. Сказать, что он продолжал любить Машу,— трудно. Страдало собственно не его сердце, а его самолюбие. Как она могла не считаться с ним, относиться к нему с иронией?! Почему она не открылась ему первая! (Он продолжает надеяться, что она его втайне любит, ждет его много лет.) Ему бы хотелось поразить ее воображение каким-либо необычайным действием, невероятным подвигом. Он еще думает, что это возможно.

Однажды он даже предается маниловским мечтаниям, что вот хорошо бы, назло и на удивление Маше, «...выйти в большие люди, скажем, в ученые по какой-нибудь самой малодоступной науке... да и открыть в ней что-нибудь расвсемирное, чтобы шея у всех заболела от постоянного созерцания Митиной высоты,— среди прочих и у Маши Доломановой!..».

В хвастливом мечтании Митьки вульгарно и обнаженно сформулирована суть побуждения честолюбивого академика Кареева из «Золотой кареты», приехавшего в родной город, чтобы покрасоваться перед теми, кто знал его раньше и не «оценил» в то время, когда он был «ничем», чтобы снисходительно взглянуть на безусловно полезную, но отнюдь не «масштабную» и не столь «интеллектуальную» деятельность «обыкновенных» людей, в том числе и прежде любимой им девушки, ныне «хозяйки города», председателя горсовета,— людей, с которыми он, непризнанный и «неоцененный», расстался в юности. Характер-

на для творчества Леонова эта перекличка образов различных его произведений.

Такова история Митиной любви.

Примечательна и история его дружбы.

Был у него верный фронтовой друг. Он был хорош для Векшина, ибо безропотно подчинялся ему, не задевал Митькиного самолюбия, не шел против Митькиной «железности». Вместе они стали воровать, и Санька по-прежнему подчинялся «хозяину».

Но вот Санька «размечтался... насчет жизни», захотел «выйти из игры», честно зажить вместе с женщиной, которую он полюбил.

Митька посмеялся и над его планами, и над его любовью, отобрал у Саньки трудом заработанные «чистые» деньги и дал понять, что он, «кореш», не одобряет ухода Саньки из блатной среды.

Во время первой размолвки Санька вскользь высказал Митьке накипевшее: «Промежду прочим, сколько мы с тобой годочков сообща прожили, а ведь ни разика ты ко мне в середку не заглянул... все подвигами разными занят был!»

А собственно, что за подвиги совершал Митька? Лихо рубился в бою да отличался крайней недисциплинированностью, граничившей с преступными действиями (зазря рубанул шашкой пленного); затем участвовал в ограблениях и разбоях в качестве вожака воровской банды; дерзко появлялся на людях в пивных...

Даже близкие к нему люди начинали видеть его неприглядную сущность, чувствовать его холодновато-равнодушное отношение к себе.

Любопытно, что Митька старается оправдать себя высокими соображениями и «принципиальностью».

Почему он стал вором? Он «пытался уверить себя, что партизанит против ненавистного старого мира», ибо действует «исключительно по линии частной торговли», грабит лишь буржуев и спекулянтов.

Митька разрушил Санькино счастье также «из принципа»: он тащил его из «обывательской трясины», из болота «мещанского благополучия». А подруга у Саньки, к тому же, была из дворян, «чуждая»: смотря на ее «тонкие, прозрачные, не наши пальцы», на ее руки (хотя они и обстирывали Саньку, и делали всю работу по дому), он думал, что они «в сладчайший ил, по-русалочьи, затягивали пригодного для великих походов бойца».

И даже то, что Маша попала в руки Агея, он не прочь был расценить чуть ли не как благодеяние судьбы. «И разве слаще нынешнего было бы тогда еще, в Рогове, пробиться в доломановские зятья? Давно сгнил бы ты, Митя, от семейного счастьица, на толстых перинах, на жирных доломановских щах. Ходил бы по престольным праздникам в десятинскую церкву всем выводком, а после обедни к попу Максиму на гуся с домашней наливкой, а там опять с головою в пыланье неукротимой Машиной любви...»

Санька отвечает Митьке бунтом. Дважды он пытается убить «хозяина». И откровенно предупреждает Митьку: «И сколько раз упредить тебя просился, чтоб не шутил ты с сердцем, которое вровень с твоим бьется: самые отчаянные из них получаются... а все тебе нипочем да некогда! Видно, ты и решил, что все во мне твое... Все ты у меня взял, хозяин, душу вынул... и не ангел смертный, а вынул!.. ровно огурец вычистил, собою начинил, обокрал... ты истинный вор, хозяин!.. А ведь я кровью за тебя тек, телом от смерти заслонял, псом вкруг тебя лаял, хозяин! Бога не стало у Саньки, ты мне богом стал... даже когда пьяного вязал тебя на фронте, и тогда тебе молился. Вот ты и сообразил, что с тихим все можно! У тебя нрав такой — непокорных ломать и презирать послушных».

Хорошо почувствовала натуру Митьки и подруга Саньки Ксения: обращаясь к Митьке, она сказала, что он и в пивную притащился смерть дразнить, «чтоб нам, дуракам, показать, какой он герой всемирный и какая все остальные перед ним шпана, мыши под столом, слизь помоечная... потому что за кишки и копейки свои дрожат...»

Так в фигуре дюжинного вора писатель разглядел тип «человека военной решимости», привыкшего «к людскому подчиненью», усвоившего по отношению к людям, даже к сестре, «привычный тон высокомерия и насмешки». Ему было «некогда и просто лень разгадывать душевные настроенья тех, кому можно приказывать. Так было проще, легче, главное — дешевле для души...».

Острые и точные характеристики Митьки заключены в репликах Маши. Вообще она чрезвычайно субъективна, пристрастна, зла, но в некоторых отношениях у нее был наметанный глаз. Пережитая трагедия позволила ей уже давно разгадать пороки Митькиной натуры и то, как он ловко старается увязать свое самолюбие и высокомерие с борьбой «за человечество», «за всемирное счастье».

Ведь Митька не поинтересовался в свое время, что же случилось с Машей в лесу, почему и куда она исчезла. Лишь после всех злоключений, в минуту острого душевного кризиса, он как-то подумал, что «так трагически мало знал о Маше, потому что никогда не интересовался ею по недостатку времени...».

Когда Маша размышляет о пороках Митькиной натуры, о бедах, проистекающих из них для других людей, она оказывается способной сказать очень правильные вещи. И автор смело вводит в ее реплики некоторые свои итоговые мысли о Митьке. Маша говорит о Митьке: «Не зря он сам про себя говорит, что железный, а железо людей не любит, оно презирает их именно за то, что они теплые, непрочные, согнуться под болью могут. Потому и не осталось у него кругом никого: железо ржавеет в одиночку! И тем болезнь его страшна, что от ней выздоравливают чаще всего в другую, в *Агееву* сторону...» В ответ на наивные рассуждения Тани о том, что Митька в душе любит людей, что он нуждается во внимании, в помощи, Маша проникновенно замечает: «...не горюйте о Векшине: коли суждено, он и без вас поднимется из праха... немножко обопрется о плечо неосмотрительного приятеля, на худой конец наступит на грудь или темя подвернувшегося простака. И я допускаю, что он действительно их любит... но не самих людей, а человечество, причем довольно безличное, потому что ужасно как отдаленное, приятно молчаливое, даже туманное за далью веков... и этим самым бесконечно для любви удобное!..»

Если Митьку из первой редакции можно было до некоторой степени сблизить с Федором Талановым из «Нашествия»,— оба они, несмотря на душевную изломанность и отступничество, сохраняли в душах своих живое человеческое тепло, участие к страданиям других,— то Митьку из второй редакции приходится сравнивать отчасти с Кареевым и в более полной мере с Грацианским, в характерах которых взросли те зернышки, которые лишь проклевывались в душевно примитивном и интеллектуально неразвитом герое «Вора».

Если отношения Митьки и Маши, Митьки и Саньки помогают понять динамику характера героя, его качества, складывавшиеся годами, то его отношения с сестрой Таней и певичкой Зиной оказываются, так сказать, последней «контрольной» проверкой характера, его структуры в настоящем. В обоих случаях Митьке предоставля-

лась возможность проявить себя как-то по-новому, постараться наладить отношения с людьми, которые так интересовались его судьбой, так хотели ему помочь, так искренно верили в него. Здесь не давил груз старого в их отношениях, не могли влиять прежние обиды.

Но открывавшиеся возможности Митькой не были замечены и использованы; он остался таким же, как и до встречи с ними. Душевное заболевание его было неизлечимым.

Таня в известной мере выпадает из круга персонажей «Вора»: ее связь с благушинскими жителями случайна, неорганична. Если Маша — даже выступив в качестве актрисы в бульварном кинофильме — все же оставалась человеком из «подполья», то Таня, побывав на Благуше и даже сделавшись невестой Заварихина, осталась все же человеком иного, настоящего мира. К ней писатель мог бы подойти и с другой стороны — не через Благушу.

Но Таня так или иначе вошла в круг героев «Вора»: она встречается после многих лет разлуки с братом, знакомится с «мучительницей» Мити Машей, сближается с Николкой Заварихиным. Ее судьба сплелась с судьбами людей «подполья». И последний толчок к пропасти, поглотившей ее, исходит от людей Благуши, которым она доверилась и от которых ждала поддержки.

Болезнь Тани не легко определить.

Таня была циркачка, исполнительница одного из труднейших и опаснейших номеров — штрабата: недаром она получает приглашение на заграничные гастроли. Она неплохо зарабатывала, и это, вместе с ее обаянием артистки и необыкновенностью ее занятий, привлекло внимание Заварихина. Таня была одинока, жила безрадостно. Она возразила Митьке, который полагал, что сестра его вполне «прилично» устроилась в жизни: «...ведь мне не просто работа нужна в обмен на хлеб, на паспорт, на твое признанье, мне еще постоянная радость существованья от нее нужна». Вот чего ей не хватало! Ей нужна была человеческая поддержка, теплота, участие, постоянная радость.

Но она ощущала ущерность и в другом отношении: у нее появился «страх смерти». Она потеряла, говоря по-цирковому, кураж. «Раз начавшись, болезнь катастрофически усиливалась: неверие в свои силы влекло за собою расплывчатые пока сомнения в жизни вообще».

И вот она встречает Заварихина и Векшина. Могли ли они остановить болезнь, ее душевные недомогания?

Заварихин был человек сильный, цепкий, энергичный, и Тане показалось, что она излечится, если отдастся ему целиком, станет под его покровительство, бросит цирк, станет кем угодно, хотя бы помощницей ему в торговой лавке. Ей хотелось отречься от прошлого, от себя. Но она не вполне доверялась Николке. Да ее и пугала его мораль,— простая, звериная: «Совесть... это кому что выгодно»; «Нонче... все людишки на два разряда поделились: съедобные и едучие». Ради *такого* она не могла покинуть цирк, расстаться со своим одиночеством.

Митька же был занят собой, у него назревал свой собственный кризис. Говорил он обычно с Таней насмешливо и высокомерно; в переживания ее особенно не вникал. Больше всего он был занят тем, чтобы расстроить ее брак с Заварихиным. Его, собственно, не счастье сестры интересовало, а «принципиальные» соображения о недопустимости выхода замуж сестры за «чуждого». Таню обидела «беспардонная хлесткость» Мити, с какой он «на глазок» ставит диагноз, даже не выслушав пациента. Она говорит брату: «И, даже в грязи лежа сейчас, ты берешься наставленье мне читать...» Действительно, вор, человек, изменивший своему революционному прошлому, требует, чтобы сестра была принципиальной и осталась навек одинокой! Митька не сумел увидеть, что свадьба с Николкой в сложившихся обстоятельствах, может быть, явилась бы разрядкой возникшего напряжения.

Отсутствие душевной чуткости и объясняет шаг Митьки, в конечном счете приведший Таню к гибели. С целью разоблачения в глазах Тани ее жениха Митька решает произвести «эксперимент»: он вызывает Николку на окраину Москвы для переговоров по денежным делам в вечер последнего, перед отъездом за границу, циркового выступления Тани. Ему хотелось «наглядно показать сестре заварихинскую натуру, способную даже в такой день изменить невесте ради коммерции». При этом он не пожелал учесть, что Таня очень боялась этого последнего представления и именно в этот вечер особенно нуждалась в поддержке. И вот Николка не приходит проводить ее из дому в цирк, и это выводит ее неустойчивую натуру из колеи той совершенной автоматичности, которая только и обеспечивала исполнение трудного номера. При решающем движении происходит «колебанье воли, вибрация ее», и

это колебание «передалось телу на долю мгновенья, достаточную для несчастья». И Таня гибнет. И этот трагический эпизод вносит новый штрих в характеристику антигуманизма Векшина.

И, наконец, Зина Балуева — еще одна координата, уточняющая истинную ценность Митьки. Эта певичка из кафе, вообще непостоянная в своих увлечениях, искренно полюбила и пожалела Митьку. Он же увидел в этом опасность мещанского счастья. «Никогда еще он не испытывал к Зинке такой отчужденности, если не враждебности, она вязала ему руки, эта клейкая ее ласковость». Самый выразительный эпизод в истории их отношений — это проживание Митьки на содержании у Зины. Он не поинтересовался, откуда она добывала деньги. Лениво полеживая, погруженный в свои «переживания», он снисходительно принимал дары Зины... А Зина, беря деньги у Чикилева, обязывалась тем самым перед ним, в сущности запродавала последнему себя в жены. Митька воображал, что он выше этой «мещанки», что ему уготована некая судьба «борца», а он был просто нахлебником у бедной женщины, беззастенчиво отбирал последние гроши у нее и даже не считал нужным показывать, что он ей за это благодарен.

Постепенно перед читателем вырисовывается характер главного героя, который стал *вором* не только по своему нечистому ремеслу, отучившему его от труда, но и по своему душевному складу, своей сущности: он умел только брать у людей, но сам им ничего не давал. И хотя Векшин не совершает как будто ничего злонамеренного и жестокого ни в отношении Маши и Саньки (он даже не мстит Саньке, обнаружив, что тот стрелял в него), ни в отношении Зины и Тани (последней Митька даже желал добра), но наносит всем им душевные травмы, приводит к гибели сестру Таню и жену друга Саньки Ксению, предает в руки Чикилева Зину, затягивает снова в омут уголовщины Саньку.

Векшин показан в романе в момент нарастающего душевного кризиса. Утрачена первоначальная беспечная уверенность в оправданности воровского ремесла (мол, оно направлено против врагов революции). Митька смутно начинает чувствовать несостоятельность своей позиции: по самой своей сущности это ремесло враждебно революции и сближает его с презираемым им нэпманом Заварихиным (он тоже грабил людей) и воинствующим меща-

нином Чикилевым (этот любил представлять себя в качестве «столпа» нового общества), с жалким отщепенцем, бывшим помещиком Манюкиным, и, что его особенно страшит, душевно сгнившими, потерявшими человеческий облик убийцей Агеем (он когда-то тоже начинал свои бандитские похождения под маской «гонителя богачей») и бывшим балтийским матросом пьянчужкой Толей Аратским (в первой редакции — Машлыкин).

Митька ищет выхода, мечется. Поездка в родные места, на «родину», ничего ему не дает: Митька почувствовал там себя чужим. По иронии судьбы его сводный брат Леонтий, местный кулачок, принимает его за советского работника, и он выслушивает ехидные реплики в свой адрес. Друзья бросают его. Авторитет его среди обитателей воровского «подполья» падает.

Сидя у Баташихи, содержательницы воровского «клуба», Митька брезгливо оглядывает помещение, и само восприятие интерьера этого «салона» по сложной ассоциации позволяет герою острее ощутить свое падение. «Терпким запахом отжитого порока пропиталась здесь и расшитая цветными шерстями тряпка над гнусно-просиженным диваном, и, видимо, не раз срывавшаяся с крюка люстра, а в особенности привлек вниманье Векшина тот, какой-то иронический, лакированный ломберный столишко со слегка подогнувшейся ножкой, как, верно, ставит ее сам черт в ожидании замешкавшегося клиента. Каждая вещь здесь оскверняла прикосновеньем, равно как всякая царапина и пятно на стене или мебели походили на след судорожных цепляний чьего-то сорвавшегося в пропасть тела». Он слышит голоса пирующих в соседних комнатах, «...и еще отчетливей, чем прежде, чувство самосохраненья подсказало Векшину, что вот подходит к концу затянувшийся разброд душ, что очень скоро революция наступит и беспощадно разотрет пятой эту слизь и надо уходить немедленно куда глаза глядят...».

Чувство самосохранения — вот что главным образом побуждает Векшина решиться на уход из блатного мира. Если в первой редакции герой прозревает, начиная понимать позорный характер своего паденья, воскресает, преображается к новой жизни, то теперь Митька руководствуется отнюдь не столь благородными побуждениями. Он хочет спастись от гибели. И если он и станет в конечном счете новым человеком (автор не отвергает такой возможности, ибо «наряду с великими переменами по-

следующих лет любое преображенье Векшина представляется возможным»), то не потому, что активно стремился стать им: такова уж наша эпоха, что и людей, павших низко, она изменяет и переделывает, даже если б они вначале этого и не хотели.

Роман завершается ясным осуждением Митьки Векшина, и в этом одно из основных отличий новой редакции от старой.

Нынешний Векшин — это «обломок великого российского перелома», «осколок не от разбитой твердыни, а от раздробившего ее молота, на котором также должна была сказаться сила удара».

Если Митька Векшин в первой редакции был характерным выражением «стихийных явлений» в революции, то герой «Вора» во второй редакции — отщепенец, человек, утративший связь с массой и вместе с тем с революцией.

Прежний Митька Векшин казался автору человеком, которому не хватало лишь культуры, внутренней дисциплинированности, знаний, чтобы стать новым человеком (сам герой этого не осознает). Однако, погружая своего героя в омут падений и ошибок и оставляя незапятнанно чистой его душу, автор недостаточно учитывал то обстоятельство, что та среда и тот образ жизни, к которым привыкает герой (ведь он вором был несколько лет), не могли не повлиять на него, не привить ему своих пороков. Социальный реализм, отличавший первый роман — «Барсуки», подменялся в «Воре» «индивидуальным психологизмом».

Теперь, во второй редакции, Митька Векшин лишен своего прежнего эпохального социального значения: ему также, разумеется, не хватает культуры, но он и не хочет ею овладевать; расправа с пленным офицером таит в себе именно этот символический смысл. (Зачем у врага есть то, чего нет у меня?) Дальнейший путь героя — на дно, к воровской профессии — и затем к полному очерствению души — теперь оказывается закономерным, реалистически обоснованным.

Что касается человековедческой стороны, то Митьке свойственно непомерно развившееся самолюбие, которое рождает и усиливает такую черту, как пренебрежение к людям. Себя, только себя он считает настоящим человеком. Санька, Зина, Таня, даже коммунист Арташез (занялся торговлей!) представляются ему уклоняющимися

от главных идей времени — идей, которые, как ему кажется, только он понимает, которым только он один предан (в глубине души, разумеется!). Свой образ мысли, свои идеи он ставит выше образа мыслей и идей любых других людей. Его самонадеянность можно выразить примерно такой формулой: моя идея выше твоей идеи, потому что она моя. Так в слабом мышлении Митьки отразилось, странно исказившись, действительное превосходство передовых, революционных идей над идеями реакционными, мещанскими. Митька сохранил лишь внешнюю форму этой исторически оправданной установки, лишив ее реальной сущности, сделав ее бессмысленной, фальшивой: ведь о верности революции говорит человек, внутренне порвавший с нею, трагически не понимающий, что он стал перерождаться в обывателя, черствого эгоиста, вора ценностей, которые принадлежат другим, вора людского счастья.

В герое причудливо переплелись властность и высокомерие, основывавшиеся на мнимом идейном превосходстве его над окружающими и мнимых революционных заслугах, соединилось равнодушие и невнимание к людям с самолюбивой требовательностью на внимание к себе со стороны других людей, с маниакальной претензией на ортодоксальность.

Таков общий, широкий идейно-психологический смысл этого отрицательного образа. Пожалуй, такого образа писатель не мог бы создать в 20-е годы (хотя в Собрании сочинений Леонова роман помещен между «Барсуками» и «Сотью»). Тогда писатель уловил лишь отдельные свойства такого характера, но не смог создать синтеза: для этого понадобилось написать «Дорогу на Океан» (1935), где художественно выражена мысль о том, что счастье состоит не в том, чтобы брать от людей, от будущего, а в том, чтобы уметь отдавать себя людям и, предвосхищая будущее, приближать его; «Нашествие» (1942), где характер, близкий к характеру Векшина из первой редакции, «проинтегрирован» в ряду событий большого накала и огромной значимости, что и позволило автору сделать вывод о том, какое именно душевное «вещество» пригодно к переплавке и внутренней структурной перестройке; «Золотую карету» (1946) — с образом Кареева и «Русский лес» (1953) — с образом Грацианского, в которых были художественно воплощены характеры, родственные в различных отношениях новому Векшину.

7

Что касается литератора Фирсова, который в первой редакции сливался с автором романа, то теперь он яснее отграничен от художественного субъекта.

В первой редакции смысл образа Фирсова был примерно таков: это художник, который намеренно сторонился главного потока жизни, полагая, что только «голый» человек из пестрого мира городского дна поможет ему познать глубинные перемены в жизни, отделить то, что обречено на гибель (Манюкин, Агей), от того, чему в муках и страданиях суждено войти в будущее (Митька). Фирсов работал как художник-натуралист и был довольно субъективен в своих суждениях. Он увлечен «романтикой гражданской войны», склонен к неприятию «прозаических будней» периода нэпа. Автор корректировал своего героя-литератора, но зачастую лишь по мелочам и недостаточно отчетливо; в представлении читателя автор и его персонаж сливались, совпадали[23]. Писатель не возвысился над действительностью, подчинил свою творческую волю давлению действительности, против чего всегда предостерегал М. Горький.

Теперь шаг за шагом автор обнажает слабые стороны творческой концепции и метода Фирсова, субъективный характер его приемов «обработки» реального материала и вместе с тем показывает постепенное обогащение творческого опыта Фирсова, что позволяет ему щедро включить в роман свой творческий опыт, познакомить читателя с собственной творческой лабораторией.

Нельзя не заметить, что при переработке сюжетной линии Фирсова Леонов не только пересмотрел некоторые страницы романа или выпустил то, что сейчас стало для него неприемлемым, но и передвинул кое-что из отвергнутого в первой редакции в ту повесть, над которой работает персонаж[24]. Тем самым некоторые качества первой редакции теперь приданы произведению Фирсова, процесс создания которого критически излагается автором. Фирсову теперь «перепоручено» истолковать фигуру Митьки Векшина как «стихийное начало человеческих страстей», как явление партизанщины в революции. Фирсов развивает теорию культурной революции в том ее виде, как она была изложена в первой редакции «Вора»; Фирсов говорит Митьке, что именно в пренебрежении к культуре коренится важнейшая причина всех его невзгод.

Фирсов упорно размышляет, в связи с заинтересовавшей его судьбой Митьки, над проблемами культуры. Он делает запись:

«Два принципа зависти. А. Зачем у меня нет того, что есть у тебя. В. Зачем у тебя есть то, чего нет у меня...

Отсюда три решения задачи об овладении сокровищем: 1. Погасить блеск в зрачке противника, чтобы не было разницы между зрачками. 2. Уничтожить условия, при которых он может возникнуть в чьем-либо зрачке. 3. Приобрести его самому...

Которое примет Векшин?»

Векшинская зависть может быть отнесена ко второму типу: герой склонен анархически разрушить сокровище, не чувствуя себя в силах овладеть им. Фирсов справедливо видит огромную опасность в распространении такого нигилизма по отношению к культурному наследию.

В этом вопросе мнения персонажа сходны с мнениями автора. Леонов вводит в новой редакции вставку, поясняющую формулы Фирсова, говоря о том, что «всякая молодость торопится вступить в наследство при живых родителях» и вскоре «среди деятельной работы по освоению имущества» наследник открывает для себя ту истину, что «главное-то сокровище» поверженного отца состоит «не в алмазных фондах, даже не в патентах материальной цивилизации, находится не в подземелиях, а рядом, рукой достать, в глубине его взгляда, вернее, в неуловимой проникновенности зрачка, еще точнее, в крохотной и как бы влажной точке света, в неведомой блестинке на его поверхности... Без нее род людской враз становится волчьей стаей, пробегающей по закатному снегу за своим вожаком».

Тем самым Митькиному казусу придается более широкое значение: речь идет не только о «стихийных явлениях» в первые годы революции, но и вообще о новых поколениях, о беспрерывно накатывающихся волнах человеческого прогресса, о законах исторического наследования культуры.

Фирсов обрисован как сознательный и запальчивый последователь Достоевского. У Достоевского он черпает проблемы и образы, философию и эстетику, заимствует приемы мастерства.

Вот, например, реминисценции из «Преступления и наказания». Фирсов говорит Митьке: «Весь ваш житейский путь давно обдуман и в мыслях почти построен

мною как перекинутый над пропастью зыбкий мостик от преступленья к просветлению...» После ограбления учреждения, где служил Митькин фронтовой дружок, Векшин идет на место преступления и ведет скользкий, на грани саморазоблачения, «философический» разговор с Арташезом. Митька мучится неразрешимым для него вопросом: можно ли убить человека? когда это бывает оправдано? кто же он, «тварь или не тварь...»? Как и Раскольникову, Векшину является призрак старухи (матери убитого им офицера).

Фирсовская концепция страдания (ее формулирует Пчхов), как очищающего человеческую душу огня, его трактовка Маши как страдалицы (вообще), с наслаждением мстящей за свои страдания Митьке, всем, кому он близок; причисление метаний Агея к «стихийному правдоискательству», не раз отмеченному фирсовскими предшественниками в русском преступнике; вложенные в уста убийцы Агея слова: «...без бога да на свободке ух чего можно в одночасье натворить» — все это совершенно очевидно восходит к миру идей и образов Достоевского.

Неуместность механического подражания Достоевскому не раз подчеркнута в романе. Так, говоря о том, что Фирсов вкладывает в уста своего героя раздумья о праве на убийство, автор отмечает «неправомерность философской постановки вопроса» в применении к данному персонажу.

Тем самым автор подчеркивает важность творческого отношения современного писателя к наследию классиков, даже таких великих, как Достоевский.

По каким линиям раскрывается слабость Фирсова-художника?

Однажды Фирсов в шутку назвал себя вором: «...я ведь тоже вор, секретно брожу по жизни, тащу к себе в суму, что глянется: мечтаньице из девичьего тайничка, объятишко в чужом окне... конечно, если закатишко подходящий навернется либо затоптанное в грязь перо жар-птицы, и их туда же. Перелицуешь на досуге, подклеишь кое-где собственной кровцой, да и пустишь в повторный обиход как эхо жизни...» Фирсов жаден к жизни, неутомимо ищет материал, но порой натаскивает ветошь, случайные вещи, которые в его хозяйстве по-настоящему и не нужны.

С этим связано его пренебрежение «к заранее разработанному плану» произведения, свойственная ему «недооценка единого замысла». Его метод несколько эмпири-

чен. И эмпиризм порождал свою противоположность — необузданную выдумку, художнический субъективизм. Не сумев глубоко понять Митьку и Машу (Фирсов так и не дознался, почему Маша возненавидела Митьку, в чем коренная причина ее душевной изломанности), он сочиняет, придумывает характеры, заменяя вымыслом подлинное знание. Леонов отмечает, что Фирсов стремился приукрасить своих сомнительных героев, вкладывал в уста Тани, защищавшей брата, собственные «пришедшие ему на ум оправдательные соображения». Особенно старался Фирсов оправдать Векшина, который нужен был ему как иллюстрация к его концепции культурной революции. Векшин был «центром фирсовского замысла...».

Оправдание героя производится вопреки жизненной правде. Так, например, после выхода из тюрьмы Митька слоняется по улицам, затем заходит вместе со своими дружками в ювелирный магазин, откуда они уносят несколько драгоценностей, которые «подарила» им знавшая, с кем имеет дело, жена владельца магазина. Фирсов же «естественное для волка томительное одиночество... высокопарно приравнивал к поэтической тоске...» и даже придумал версию, будто по выходе из тюрьмы Митька пришел к Пчхову и вел с ним философские разговоры. Когда же Фирсову открылись неприглядные стороны его героя, его черствость и высокомерие, Фирсов и в этом постарался увидеть чуть ли не залог возрождения героя: «В векшинском стремлении возвыситься над людьми Фирсов усматривал прежде всего могучий тяговый момент, способный вымахнуть почти бездыханное тело со дна жизни на ее поверхность, к солнцу...»

В конце концов почти после годичной творческой работы над повестью Фирсов все же начинает понимать, что оправдать Митьку ему не удастся (если он хочет остаться на почве реальности), он разочаровывается в герое. Но какой ценой дался Фирсову этот вывод!

Не будучи в состоянии глубоко проникнуть в души людей, в их образ мысли, Фирсов порою применяет элементарный прием вкладывания в высказывания героев собственных мыслей, отчего они утрачивают цельность и правдоподобие. Митьке Фирсов приписывает целую философию истории. Векшин якобы так рассуждает об исторических судьбах России: «...плохо было бы дело России, кабы каждые два века не оказывался на облучке решительный ямщик, пускавшийся догонять, выхлестывая все

из знаменитой русской тройки». Очень часто и Маша говорила фирсовскими словами, которыми тот, «от влюбленности своей и сам того не замечая», наделял героиню «в наиболее ответственных местах своей повести».

Другой формой проявления фирсовского субъективного метода было необоснованное сюжетное развитие повести: герои порою предпринимали действия, не вытекавшие из их характера, не подсказанные диалектикой их внутреннего развития.

Так, Фирсову понравилась эффектная ситуация — встреча на перроне Заварихина с Машей; этот эпизод нужен был ему как запевка, как зачин, как символ (простой крестьянский паренек сталкивается с прельстительной, но обманчивой городской красотой). Но каково значение этой сцены в его повести? Что она дает для характеристики Заварихина и Доломановой? Почему они должны были встретиться? — на все эти вопросы ответа нет.

Захотелось Фирсову показать в своей повести трогательную «встречу блудного сына с отцом» и «выверить, много ли человечности успел накопить голый человек Векшин за ничтожный срок своих... испытаний»,— и он отправляет Векшина в деревню. Этот сюжетный «ход» однако, мало что давал (хотя в романе «Вор» он дает многое — для понимания Митьки).

Мешало Фирсову и неумение стать выше своих незадачливых героев. Он с ними запанибрата, опускается порою до их уровня. Как бы «материализуя» эту мысль, Леонов описывает столкновение писателя с героем (Фирсов дает пощечину Чикилеву), рассказывает о влюбленности Фирсова в Доломанову. Испытывая на себе влияние изощренных женских чар Маши, он долго остается в плену личных, субъективных воздействий прототипа. Такие взаимоотношения автора с героями мешают ему правильно понять их. Ведь автор не должен показывать человека таким, каким он представляется ему с точки зрения его узко личных интересов, симпатий и антипатий: тогда исчезнут реалистическое правдоподобие образа, его обобщающий смысл.

Это — более или менее бесспорные недостатки метода и художественной манеры Фирсова. Но есть у него удачные приемы. В фирсовском опыте имеется нечто интересное, многообещающее, подлинно изобретательное.

Так, Фирсов применял своеобразный прием «взмучи-

ванья сюжета»: «Прием этот состоял в том, что одновременно с фирсовским вторжением на дно столичной жизни в повести у него на Благушу приходил другой такой же сочинитель под его же фамилией и с той же самой целью написать повесть из уголовной жизни... в повести у вымышленного фирсовского двойника, в свою очередь, действовал точно такой же сочинитель и так далее... Разумеется, это бесконечно усложнило изобразительные задачи начального Фирсова, зато позволяло с зеркальной точностью воспроизводить сложнейшие и запретнейшие обстоятельства, сваливая как ответственность за опасную тему, так и свою собственную литераторскую неумелость на эту зыбкую банду возглавленных им сообщников». Эта замысловатая «зеркальность» изображения делала повесть Фирсова довольно усложненной.

В авторском разъяснении фирсовского приема немало лукавинки: ведь эти слова можно отчасти применить и к роману «Вор». Но только слишком прямолинейно мыслящий читатель или критик мог бы упрекнуть автора усложненного по своей композиции романа в желании избежать ответственности за взятую тему, спрятаться за Фирсова и пр. Хотя в Фирсове и заключена частица авторской творческой личности, их спутать никак нельзя.

Фирсов искал в среде московского дна героя нашего времени, типичную фигуру, «рефлекс» морального развития общества, и только в конце вынужден был признать несостоятельность своих надежд и расчетов: «Смущенье охватило Фирсова: так что же привлекло его на Благушу?» Леонов же видит в персонажах из подполья ущербные характеры, несчастных людей; причина их бед — оторванность от большой жизни, погрязание в мелочах, узость взгляда, бескультурье, трагическое непонимание того, что есть другое счастье, другая любовь и другие страдания, более достойные высокого и гордого звания человека.

Но прием «взмучивания» сюжета применяет и сам Леонов — в целях художественных, в интересах большей эстетической впечатляемости, достижения большей свободы и гибкости выражения авторской субъективности.

Этот прием реализуется и в том, что иногда голос Фирсова и его лаборатория сливаются с голосом и лабораторией автора; и в том, что изображаемое получает двойную оценку — фирсовскую и авторскую; и в том, что автор порою, «обнажая прием», как бы материализует

создания фирсовской творческой фантазии — его персонажи, превращая их в живых людей.

Этот прием применен в начальной главе романа, которую читатель доверчиво принимает за «авторский» текст, — и только впоследствии, где-то в середине романа, узнает, что выбор ситуации и сам стиль главы принадлежат Фирсову[25]. Так же обстоит дело и с теми главами, которые полностью взяты из повести Фирсова, о чем автор сообщает лишь в последних строках главы.

Читатель остается как бы в недоумении: если то, что он прочел, выдумка Фирсова, то, значит, это — плохо? Но что же, собственно, плохого в вымышленном Фирсовым эпизоде? И читателю приходится размышлять над прочитанными страницами, вырабатывать активное восприятие произведения.

Но Леонов прибегает к этому приему не только для возбуждения читательского внимания. Есть здесь и другая цель. Автор как бы предлагает читателю сопоставить правду факта с художественной правдой, творческий вымысел с живой, конкретной реальностью.

Например, во второй части романа есть сочиненный Фирсовым разговор Митьки с Пчховым. (Придуман он Фирсовым, как указывает Леонов, «во оправдание своего героя».)

Как обстояло дело в действительности? Митька в этот день бесцельно и тупо фланировал по улицам. Художник же заменил этот реальный факт вымыслом: в повести герой идет к Пчхову и ведет с ним философский разговор. Фирсов рисует Митьку этаким «мыслящим преступником», рассуждающим о праве человека на убийство, и читатель понимает, что здесь Фирсов, поклонник Достоевского, соскальзывает на проторенный путь изображения традиционного литературного героя. Эта выдумка художника не оправдывает его отхода от фактов.

Но вторая половина придуманного Фирсовым разговора Митьки с Пчховым оказывается нелишней в общей структуре произведения, идет к делу, проясняет недостатки Митьки. В ответ на вопрос последнего: так что же ему делать?! — Пчхов говорит отечески строго и раздумчиво: «...что ты умеешь, кроме как рвать зубами хлеб из земли да пропастей шарахаться, которыми сплошь выстлана столбовая людская дорога. Я тебя спрашиваю, можешь ли ты, Векшин, соорудить мост, чтоб держал над бездной мимо бегущую тяжесть?.. или так описать свое мечтание,

чтобы и внуки твои ему не изменили? Можешь ли ты себя осмыслить отцом и хозяином всей жизни земной?.. или умереть с горя, однажды совершив неправду?»

Все это — законные вопросы, предъявляемые герою. В них указаны мерки, которыми меряются настоящие люди. В них заключен укор человеку, растерявшему человечность, не знающему, что такое дух творчества, орлиный кругозор хозяина жизни. Эти вопросы мог поставить именно такой человек, как Пчхов — труженик, много повидавший в жизни.

Такого разговора в действительности не было, но он мог быть. Эта встреча правдоподобна. В сочиненном Фирсовым эпизоде заключено больше правды, чем в эмпирическом факте. И читатель должен об этом догадаться, понять, что верность отдельному факту может порою ничего не дать для понимания сущности изображаемого, оказаться значительно менее ценной, чем умный, соответствующий этой сущности и развитию фактов вымысел художника.

8

Творческая лаборатория писателя представляет большой самостоятельный интерес, тем более что Леонов не просто изложил в итоговых формулировках свой творческий опыт, а проследил и проанализировал живую историю исканий и ошибок персонажа-художника, упорных исследований фактов и сюжетно-образного их воплощения. Даже самые недостатки Фирсова, его просчеты поучительны.

В романе представлены, обобщены страницы творческой истории произведений самого Леонова. Леоновское не всегда легко отделить от фирсовского, но все же это следует пытаться делать, даже считаясь с возможностью отдельных ошибочных заключений о том, кому именно — автору или же только его персонажу — принадлежит тот или иной тезис, то или иное решение. Леонов высказывает заветные мысли своего эстетического credo, и это придает роману «Вор» значение эстетического манифеста одного из виднейших советских писателей.

Как понимает Фирсов науку человековедения? Формула его — и это, вне всякого сомнения, формула самого автора — такова: «...я стою за искусство, которое делает человека лучшим *вообще*, а не по какой-либо отдельной

административно-хозяйственной или, скажем, санитарно-домостроительной отрасли...» В этих немногих, окрашенных иронией словах — весь Леонов, писатель, который так много уделяет внимания профессии своих героев и одновременно самым решительным образом подчеркивает, что философское и нравственное содержание образа является главным в искусстве.

Литература и жизнь, отношения искусства и действительности — эти вопросы могут быть решены (и часто решаются) упрощенно: пишут об отображении действительности, понимая под ним зеркальную фиксацию происходящего (хотя бы и с добавлением авторской субъективности). В романе есть один краткий диалог, в котором словами, кажущимися на первый взгляд приблизительными, на самом деле необычайно ясно и исчерпывающе определена специфика взаимоотношений литературы и действительности.

Пчхов спрашивает Фирсова:

« — И чего же ты описываешь?.. в газетке что-нибудь, из жизни человечества али в другом каком духе?

— Ну, в газетке это дневником происшествий называется... а я то же самое беру, но главным образом как оно во мне самом отражается!

— Понятно, значит, больше из ума охватываешь...— сообразил Пчхов.— Тоже неплохо».

Автор возражает против упрощенного взгляда на идейность искусства. «Ведущим пороком его прозы,— говорит автор о Фирсове,— считалась нехватка в ней прямолинейных выводов и нравоучений, которых он избегал не из отвращения,— просто введение полезных идей через неподдельное душевное волненье, доставляемое искусством, казалось ему куда надежней и естественней».

Фирсов в своей повести (как, впрочем, и Леонов в романе «Вор») поставил в центре героев «периферийных», влачащих существование на задворках жизни. Чикилев горячо и не без пафоса упрекает Фирсова за это, сетуя на то, что литератор «включает» в свое произведение ворюгу, «когда непочатые штабеля всеполезнейшего материала сколько годов киснут без надлежащего отражения!..». И далее у Чикилева вырывается обвинение, удивительное по своей обнаженной выразительности: «Современность жмёть, под ложечкой щекотит, не ндравится?» Именно Чикилев хотел бы, чтобы писатель «отражал» лишь «всеполезнейший материал», оставив в покое, в

тени таких, как Векшин и, конечно же, таких, как Чикилев. Мещанин выступает в роли борца за современную позитивную тему в литературе! И автор всей своей книгой опровергает домыслы Чикилева, будто художник нашего времени не должен касаться материала, далеко не «всеполезнейшего»: ведь дело не только в отборе материала (и Леонов вовсе не ратует за то, чтобы литература занималась исключительно векшиными и чикилевыми!), но в осмыслении его с верных позиций.

Найдем мы в тексте «Вора» формулировки, знакомые по некоторым высказываниям Леонова в статьях и интервью. Например: «...художнику не обойтись без красок горя, непогоды, одиночества, которыми в искусстве оттеняются подлинные — подвиг, молодость и солнце»; или: «...недосказанное больше мобилизует воображение читателя, впрочем только умного»; «Средний художник строит свой замысел от силы на десятке координат, за двадцать — ставят памятники в наиболее людных местах. Жизнь творит события из бесчисленного множества их. Различие талантов, мировоззрений и личных судеб художников не зависит ли от того, сколько, которые и откуда их взять?»

Излагать здесь всю сложность творческого процесса, описанного Леоновым, все его подробности и стадии нет необходимости. Конкретный разговор писателя о творческой лаборатории выделен в романе достаточно четко.

Писатель, например, рассказывает о том, как мучительно рождается и вызревает замысел, как происходит постепенная органическая «спайка» собственных идей автора и общего смысла наблюденного и изображенного им, как, знакомясь все ближе с героями будущего своего произведения, автор вынужден иногда отбрасывать свое первоначальное неточное знание о них, заменяя его более полным и глубоким (Фирсов к концу работы над повестью временами чувствует, что герой ему ненавистен), как вызревает логика поведения героя, соответствующая его характеру, как для автора проясняется сюжет произведения, как пристальное «наблюдение» над героем, «попадающим» в различные ситуации, позволяет автору выяснить «ходы и фазы эпизода» и те драгоценнейшие «частности в поведении персонажа, начавшего жить самостоятельной жизнью», без которых не бывает правды в искусстве.

Любопытные взаимоотношения иногда складываются у автора с героями: то Фирсов «бесится» при «неосторожном сближении» с персонажем (Донькой), то с громадным трудом он преодолевает его упорное «недоверие» (Митьки, Маши). Персонажи превращаются в живых людей, в совершенно реальных, самостоятельно существующих людей, с которыми автор может общаться только так же серьезно и ответственно, как и с людьми в реальной жизни[26].

А вот переживания художника, как бы беременного созревающими образами: «Вопят, толкутся, жуют меня изнутри... Они питаются мясом!» — жалуется Фирсов. Происходит рождение живых образов: «Начиналась мучительная пора, когда только что проступившие из небытия еще зыбкие герои, в чужой пока, перепутанной одежде, с неустоявшейся речью, занимают отведенные им места, и требуется ужасное напряженье воли, какое-то почти магическое слово — заставить эти клочья ожившего тумана вступить в правдоподобную игру, смеяться и плакать...» Затем судьбы героев художник уплотняет «в живые узлы, пока не запульсирует единое сердцебиенье...».

Труд художника во всей его сложности, многообразии, напряжении, значительности обрисован Леоновым в «Воре».

9

С отмеченными выше изменениями в характерах героев связаны и изменения в композиции романа.

Я уже отмечал, что композиция нового варианта осталась в общих чертах прежней, внешне отличается несущественно, — но как сильно изменены содержание романа, смысл образов, и это не могло не сказаться на композиции.

В чем был известный недостаток композиции первой редакции романа?

Архитектоника первой редакции была в некоторых звеньях неотчетлива, что отчасти связано с неясным разделением авторских и фирсовских позиций, а также с неуверенной концовкой: Митька вроде бы шел к возрождению, но сам перелом к возрождению не был убедительно раскрыт, и роман обрывался отписочной фразой, что история возвращения героя к честному труду и приобретения им утраченного имени «остается вне преде-

лов сего повествования». Ныне эти неясности устранены: позиции автора и героя романа Фирсова ясно отграничены одна от другой; эволюция Митьки прочерчена совершенно определенно и находится в соответствии с эволюцией Фирсова (от идеализации Митьки к разочарованию в нем).

На первый взгляд кажется, что во второй редакции сохранена прежняя структура «романа в романе». Но это не совсем так.

Раньше автор вел параллельно, одновременно свое повествование о «реальных» героях (это была основная линия) и рассказ о творческой работе героя-литератора, который создавал собственное произведение на том же жизненном материале.

Теперь «площадь», предоставленная фирсовской повести, в романе резко увеличена. Начальная глава — приезд Заварихина и встреча его с Манькой Вьюгой — стала фирсовским текстом; большая часть эпилога (разгромная рецензия на повесть Фирсова) — также цитата из его произведения. Главы 18-я из второй части (разговор Митьки с Пчховым) и 17-я из первой части (разговор Митьки с Машей) целиком взяты у Фирсова, о чем автор сообщает в конце каждой из них. Весь эпизод с поездкой Митьки в деревню — из повести Фирсова. Во многих других главах автор дает пересказ глав повести Фирсова, вперемежку со своими комментариями (роль Фирсова в новой редакции вообще сильно возросла), подробно передает его разговоры (порою, разумеется, воображаемые) с персонажами. Главы начинаются часто так: «Самой неразработанной линией в фирсовской повести...»; «Вскоре по написании первых глав Фирсов столкнулся с затруднениями...»; «С головой завязнув в путаных векшинских обстоятельствах, Фирсов прозевал зарождение несчастного Танина романа...»; «На самом же деле Векшин в тот раз ко Пчхову вовсе не заходил...» (как утверждал Фирсов); «К немалому удивлению самого Фирсова, едва он начинал заниматься вплотную кем-либо из персонажей, остальные немедленно разбредались по своим незначительным бытовым делишкам за пределами повести...»; «Прежде чем приступить к описанию всеобщего переполоха на сборище у певицы, Фирсов не без пользы провел денек...»

Обратим внимание на слова, завершающие «Пролог»: «И тогда Фирсов увидел как наяву». Слова эти имелись и в первой редакции, но там они остались нереализованной декларацией, ибо основной линией романа было все

же авторское повествование; теперь же Леонов последовательно перестроил роман, приведя его содержание в соответствие с этими словами: вся книга представляет собою как бы творческую историю повести Фирсова с постепенным изложением ее содержания и концепции то в авторском критическом пересказе, то в дословном цитировании фирсовских выражений, абзацев и целых глав.

Формально новая редакция «Вора» — это критическое изложение повести Фирсова и рассказ автора о труде художника, его творческих муках, о рождении и претворении художественного замысла.

В корне изменена концовка романа. Раньше она завершала, в соответствии с прежним планом романа, историю Векшина. Теперь добавлен эпилог, досказывающий историю Фирсова; роман начинается и кончается повествованием о Фирсове: он расстается с героями, с которыми прожил целый год; он испытывает «недолговременное, почти блаженное состояние пустоты», пока «новыми набросками не набухли записные тетради». Герои не оправдали его надежд: Векшин оказался просто «человек из подполья с темным, недобрым лицом...», а Доломанова — дамой полусвета, личностью опустошенной и циничной. Смешанные чувства обуревают его: разочарованье и даже гадливость, и в то же время сожаленье,— ведь этим персонажам отдано было столько творческого горения. Когда Маша уходила, «с раздвоенным чувством сочинитель проводил ее глазами до угла и вдруг, как ей исчезнуть, шагнул вослед раз и другой со странным и тоскливым сожаленьем — то ли удостовериться в чем-то, то ли запомнить ноздрями навеки ее пропадающие духи...».

Так завершается обстоятельная творческая история, рассказанная в романе, многоплановое повествование о судьбе художника, размышления автора об искусстве и жизни.

Но в эпилог романа включена и другая концовка: написанная самим Фирсовым и вставленная им в собственную повесть статья, в которой дается «известным критиком» оценка (отрицательная) произведения его «зеркального двойника».

Статья эта весьма примечательна. Фирсов сконцентрировал в ней все мыслимые в обстоятельствах литературной борьбы 20-х годов возражения и обвинения против его повести. Критик упрекает Фирсова в однобоком выборе явлений общественной жизни, в пренебрежении массой,

как основным предметом изображения современного художника. Имея в виду выпячивание Фирсовым эпизода расправы героя с белым офицером, критик небезосновательно замечает: «Приходится сожалеть, что, экономя время и бумагу, сочинитель повести не показал примерного допроса наших бойцов в какой-нибудь, скажем, колчаковской контрразведке». Потешается критик над попыткой Фирсова дать «философа из отечественных шниферов».

Все эти упреки более или менее справедливы. Но в статье критика начинает звучать — и чем дальше, тем сильнее — зловещая саркастическая интонация. Критик не просто отмечает недостатки Фирсова, но желает разгадать самую душу художника, объяснить глубокие корни пороков, фатальных противоречий. И критику уже видится *«какой-то более существенный недуг* (здесь и дальше курсив мой.—*В. К.*), роковая для данного сочинителя двойственность в понимании целей бытия и средств к их осуществлению». С одной стороны, Фирсову «вроде и по душе великое учение современности, преобразующее его прекрасную, но отсталую родину...», с другой стороны, критика «*тревожит* возникающая у Фирсова *тяга к рассмотрению теневых сторон человеческого существованья*, к псевдотрагической тематике разочарований, неосуществленных замыслов и умственных катастроф,— *опасная пристальность к развенчанным виденьям прошлого*, самая его любознательность к людской боли...». И получается, неопровержимо устанавливает критик, что в то время, «когда массы дружно сымают с себя пережитки и кидают их в костер, этот самодеятельный мыслитель, *умильно улыбаясь по сторонам*, то и дело тащит из огня разные обуглившиеся штучки *в намерении контрабандой протащить* их за пазухой в наше будущее. А ведь не стоило бы пускаться в такие некрасивые предприятия... ой, не стоило бы, Федор Федорыч!». Голос критика звучит уже не только предостерегающе, но и в прокурорском ключе. Уже сыплются обвинения в том, что художник желает остаться во вчерашнем дне, что, слушая критику, он упорно отмалчивается, не желает покаяться. «Мы долго ждем, *уже мы устаем ждать!* но все безмолвствует наш Федор Федорыч, и *в подозрительной нерешительности* этой видится нам источник его собственных, затянувшихся злоключений» (повесть Фирсова называлась «Злоключения Мити Смурова»).

В этих словах начинает слышаться какая-то знакомая интонация... Да ведь это интонация «принципиального», «бдительного» Грацианского! Ведь это стиль его статей, его устных выступлений против Вихрова!

Сбылись предсказания Чикилева: попало-таки Фирсову за его злокозненную повесть! Нашелся и критик — alter ego Грацианского. Он-то и исполнил чикилевское прорицание. Смешав неправду с полуправдой, он разгромил Фирсова.

Так линия чикилевщины, сливающаяся с линией грацианщины, с великолепной художественной завершенностью выведена Леоновым на свет, на всенародные очи,— чтоб люди знали об этом враге новой жизни, с приспособляемостью хамелеона пытающемся укорениться на долгие времена. Этого врага нужно знать и с ним нужно бороться,— говорил своим романом Леонов,— ведь он может причинить много вреда, если ему доверчиво дозволить выступать «от имени будущего».

Композиционное завершение романа подчеркивает боевитость авторской позиции, декларирует его непримиримость к отрицательным явлениям нашей жизни — к мнимой «ортодоксальности» перекрасившихся и прокаленных приспособленцев, к мещанству во всех его проявлениях.

10

Образ Чикилева не претерпел существенных изменений,— он обогащен, сделан более емким, «долговременным». Это тот же Чикилев, какого мы знали в первой редакции романа, но с его облика сняты некоторые черточки, прикреплявшие его на коротком приводе лишь к эпохе нэпа, к жизни тех лет с ее бытовыми неурядицами, возрождением собственнических инстинктов и т. д. Чикилев «приближен» к современности таким же методом, каким приблизил к нашим дням образы «Поднятой целины» во второй части романа М. Шолохов: образ, не теряя своей исторической конкретности, дополнен и обогащен в свете исторического опыта и потому он зазвучал по-новому.

Расхождений в оценке Чикилева у Фирсова и автора нет. Выразительны слова Фирсова, брошенные в лицо Чикилеву: «С моей легкой руки отныне именем вашим всякую тварь мещанскую называть станут!»

Действительно, в Чикилеве Леонову удалось дать образную конденсацию наихитрейшего, живучего социального типа мещанина, приспособившегося к новой обстановке, уверовавшего в то, что он удержится в настоящем и обязательно выживет в будущем. Рассуждает он просто и по-своему логично: если он «в штатах состоит (управдома и финагента.— *В. К.)*, за что ему выплачивают соответственное должности содержание», это уже означает, что он нужен. «Ага, значит, новый-то мир не может обойтись без меня? И вот Петька делается Петр Горбидоныч, мое почтение. И, кто знает, если еще немножко потерпеть, то, вполне возможно, и Петр Горбидоныч сможет обнаружить не одно собственное мненьице, которое покамест он в силу скромности вынужден хранить в секрете от начальства». А какое у него мнение, мы уже знаем.

«Вот сколько уж веков меня мещанином да обывателем язвят, в какие могилы меня закапывали, какие кулаки о грудь мою разбивались, а я вот он, как раньше прочный, перед тобой стою, вечный и неизменяемый»,— приоткрылся он перед супругой.

Свою жизненную функцию Чикилев представляет себе так. Поскольку он уважает «кого следует» и размышляет «в установленных пределах», начальник постоянно дарит его за это своим расположением, доверяет и даже — хвастает Чикилев — «как ножик» держит его «в своей деснице, чтобы применять в своей повседневной деятельности».

Чикилев пишет доносы, клевещет, возбуждает подозрения, ссорит людей. Припоминается, что все это проделывал в высоких научных сферах Грацианский. Чикилевщина — это «нижний этаж» грацианщины, элементарное, «вульгарное» выражение последней.

Как и Грацианский, он бездарен — социально бесплоден — и поэтому завистлив, не любит всего яркого, творческого, талантливого.

И Чикилев, и Грацианский любят побольней укусить, ударить человека. Уже первое появление Чикилева на страницах романа знаменательно: «...бегающие, с точечными зрачками глаза его так и выщупывали наиболее выгодное в создавшейся обстановке место для начального укола».

Грацианский отводил душу на Вихрове; Чикилев, в соответствии с масштабами своей деятельности,— на со-

седях по коммунальной квартире, на тех, кто приходил в дом. Появилась Таня, и он подробно развивает перед ней свою версию о том, что Манюкин якобы отец Митьки Векшина, и последний, стало быть, социально чуждый элемент, потомок разлагающегося дворянства.

Он любил «покусывать ближних», «а так как последние не всегда бывали под рукой, то экономней было завести для этой цели, по совместительству с другими нагрузками, некое постоянное безответное лицо. Так Петр Горбидоныч пришел к мысли о женитьбе».

Сближает Чикилева с Грацианским демагогичность, умение использовать в своих целях конъюнктуру, тенденцию времени. И тот и другой сверхбдительны — но эта «бдительность» смахивает на избиение честных людей, тружеников; они не прочь сослаться на интересы нового общества — но понимают их как нечто враждебное началам человечности; они изобретательно применяют высокие социальные постулаты для обоснования своих чисто карьеристских, личных целей. Чикилев «любил в трудных случаях жизни, когда речь заходила о протекающей крыше либо неисправной канализации, прикрикнуть на жильцов от имени будущего, что неизменно оказывало на них успокоительное действие». А своего сожителя по комнате бывшего дворянина Манюкина Чикилев пронимал такого рода аргументами (желая, чтобы тот съехал с квартиры, позволив ему расширить площадь и жениться): «Значит, своей политикой неуезжания вы не только препятствуете обновляющей смене нашего общества, но и вообще встаете на дороге прогрессивного человечества. Теперь понимаете ли вы... актуальный смысл всей борьбы моей?» [27]

Образ Чикилева поистине стал классическим по своей художественной завершенности. В нем видится один из типов эпохи — не основных, не преобладающих, но характерных: с его модификациями мы все время встречаемся.

Ряд изменений внесен в обрисовку Заварихина, этого деревенского кулачка, решившего стать нэпманом.

Векшин и Заварихин в 20-е годы умозрительно трактовались автором как «вестники пробужденных миллионов»: первый — стихийных сил революции, второй — пришедшей в движение косной деревенской стихии; первый — это «честность и воля», второй — «дикая сила» («жестокие голубоватые глаза»). На пересечении их путей — столкновение (так и не осуществившееся в полной

мере). Обоим автор предсказывал будущее: превращение Векшиных в новых людей и возрастание силы Заварихиных,— хотя одно с другим, в сущности, не увязывалось. В образе Заварихина отразилась и прежняя леоновская культурная концепция: невежественного парня прельщает «образованная» барышня (Таня); его сердце порою открыто настоящей красоте и истинной нежности (культура чувств). Во всех этих характеристиках Заварихина было много неясного и противоречивого.

Теперь в Заварихине рельефно обнажено главное — собственническое отношение к людям, «жестковатинка» и «железность» человека, признающего в мире лишь собственную выгоду. И Николка неожиданно оказывается близким к своему антиподу — Митьке: «...чтоб не сбиться с дороги, он не слишком любопытствовал о людях...»

Более детально и тщательно разработана история его взаимоотношений с Таней, а эпизод загородной поездки сделан одним из главных в романе.

Казалось бы, во время поездки Николки с Таней за город «ничего особенного» не произошло: ну, хлестнул в порыве удали и дурного молодечества мирно дремавшую лошадь и затем с размахом устроил «гонку» своего рысака с извозчичьей клячей, пока последняя не рухнула на передние ноги; ну, побродил часок в роще «с доставшейся ему барышней», которая пошла с ним сама, заранее зная, что произойдет,— и ожидаемое произошло... Но как он саморазоблачился в своих действиях, какая выплеснулась из него душевная черствость! Как страшен он стал со своим небреженьем ко всему живому, со своей бессмысленной, беспощадной жестокостью («...это и есть жизнь!»), неуваженьем к людям, к женщине (долго чувствовала Таня «пронизывающий до ломоты холод в спине от лежанья на сырой, непрогретой земле...»).

Заварихин — человек страшного мира собственничества, эгоизма, чистогана. Крестьянская демократичность, черты сметливого простого человека, душевная сила и решительность — эти хорошие сами по себе черты личности, странно искажаясь в нем, делают его хищником особо опасным, пронырливым, жестоким.

В новой редакции романа есть указание на то, что заварихинские планы рухнут и герою придется проводить свои дни в местах отдаленных. Но это указание никак не ослабляет чувства настороженности против по-

добных типов: ведь такие реликтовые характеры нет-нет да возникают в тех или иных жизненных обстоятельствах.

11

Роман «Вор» полон леоновского своеобразия и в психологическом анализе, порою приближающемся к грани психопатологического анализа, и в тяге писателя к символизации сгустков обыденной реальности, и в философской насыщенности, превращающей диалог героев в столкновение различных жизненных концепций. И в то же время ясные и точные идеологические и нравственные акценты в нынешней редакции в корне отличаются от абстрактно-гуманистических акцентов прежней: теперь в «Воре» не найти ни былых отзвуков «интеллигентского скептицизма» в вопросах перестройки общества, ни двойственного отношения к человеческим страданиям, ни нечеткости в решении проблемы героизма и «прозаических» будней, ни установки на «голого человека» как средство познания глубинных течений современной жизни.

Роман проникнут идеями социалистического гуманизма, доносит до сердца читателя леоновскую идею гуманистического воспитания личности. Однако вряд ли нужно искать эту субъективность таким кружным путем, как это делает критик Е. Старикова, которая находит у героев «Вора» (Зины, Векшина, Манюкина, Фирсова, Тани — все перечислены!) «многообразие духовной жизни» и восклицает: «Если уж у этих бедных, невежественных, сбившихся с пути такие золотые россыпи тончайших переживаний, то какое же это невероятное, непостигнутое еще чудо — человек!»[28] Столь же спорно и другое заключение критика: «Пожалуй, никогда еще в книгах Леонова не ощущалось такого непосредственного сочувствия и тепла к обыкновенному советскому человеку, как в новой редакции «Вора». И это говорится об авторе «Соти» и «Барсуков», «Обыкновенного человека» и «Русского леса» — произведений, в которых заключено так много сочувствия и тепла к обыкновенному советскому человеку! Поистине, и в похвалах нужно соблюдать чувство меры, иначе похвала начинает превращаться в нечто совершенно противоположное... Роман хорош как раз тем, что в нем есть.

Леонов сказал в одном из своих интервью: «Почему все же так хорош «Ревизор»? Потому ли только, что

автор не покладая рук столь выпукло отображает отрицательные, глубоко непрогрессивные стороны николаевского режима, в корне разоблачая его гнилых представителей? А может, есть там еще какая-то сила, еще нечто, могуче воздействующее на человеческую душу...»[29]

В романе «Вор», в корне разоблачающем мещан, их мораль и тех, кто оказывался под гибельным воздействием старой индивидуалистической морали, выпукло изображающем теневые стороны нашей действительности, есть это «нечто, могуче воздействующее на человеческую душу», есть духовные витамины, так необходимые человеку для его нормального роста, есть семя, которое,— если использовать выражение из того же интервью Леонова,— «падая на благожелательную почву» — душу читателя, «должно прорасти и вызвать к жизни» именно то событие и ту благотворную нравственную перемену, ради которой написано произведение. Я имею в виду гуманистическую позицию автора, его заботу об искоренении человеческих страданий и причин, их порождающих, его непримиримость в отношении тех, кто разрушает человеческую веру в будущее, кто предлагает людям вместо счастья и борьбы за счастье — иллюзии, религиозный дурман (в последней беседе с Митькой Пчхов призывает уповать на бога), терпимость к моральной нечистоте, пассивное жалкое существование. Идейное содержание романа проникнуто духом наших дней, в частности пафосом критической переоценки того типа, который иногда по ошибке почитался за выражение качеств подлинно нового человека,— холодноватого к людям и в сущности самолюбиво-эгоистического, но защищенного «железностью» и якобы принципиальностью, своей якобы любовью ко всему человечеству, которая у него странным образом не увязывалась с любовью к определенным, конкретным людям.

Название романа обязывало писателя сказать свое слово о правонарушителях, о преступности, и Леонов говорит его, с преследующе-обличительным гневом и одновременно проникновенно-подкупающей убедительностью развенчивая лживую романтику «блатной» жизни и показывая психическую деградацию преступников. Преступная среда, в изображении Леонова, является источником душевных травм и извращений, падения и гибели людей. Путь к возрождению для Митьки Векшина, Саньки Бабкина и даже Доньки — не закрыт, но очень трудной делается дорожка к настоящей жизни, когда человек, сбившийся с

пути, привыкает к ненормальной жизни, теряет вкус к труду и проникается тем презрением к людям, равнодушием и нелюбовью к ним, которые прививает ему воровская «профессия».

Включаясь в полемику об утверждающем и критическом началах в советской литературе, Леонов показал, как можно и как нужно писать о теневых сторонах нашей действительности, об отрицательных явлениях жизни, не теряя ориентации по компасу и не уклоняясь в сторону от магистрального пути.

Интересен роман и как удачный опыт использования материала недавнего исторического прошлого в качестве чуткого рефлектора сложных процессов жизни сегодняшнего дня. «Вор» не является всеобъемлющим произведением, рисующим целую эпоху в жизни народа, и поэтому нельзя требовать от него исчерпывающей картины событий и дел людей 20-х годов; горизонты романа раздвигаются в иных плоскостях, уча читателя разбираться в трудных проблемах познания жизни, ощущать тревожные или отрадные перемены в душах людей, вырабатывать верный критерий моральной оценки человека наших дней.

Новая редакция «Вора» в известном смысле перекликается и с поэмой А. Твардовского «За далью — даль», и со вторым томом «Поднятой целины» М. Шолохова; в них та же проверка и «опробование» своих мыслей и выводов с разных сторон, то же горячее биение мысли нашего современника, обогащенного огромным опытом десятилетий, та же напряженность раздумий о том, как именно в новых условиях должны претворяться в жизнь бессмертные ленинские идеи строительства коммунизма и воспитания человека будущего.

Сравнение двух редакций «Вора» позволяет, так сказать, прочертить по двум данным точкам линии идейно-художественного развития писателя от 20-х до конца 50-х годов. Роман «Вор» — один из крупных художественных синтезов большой литературной эпохи.

1960

Сноски и примечания

[1] «Вор» написан в 1925—1926 гг. Вторая редакция романа создана в 1957—1958 гг., опубликована в 1959 г.

[2] Чернов Я. Талантлив на всю жизнь. В гостях у Леонида Леонова.— «Вечерняя Москва» от 8 октября 1958 г.

[3] Подробный анализ первой редакции я даю в своей книге «Романы Леонида Леонова», 1954.

[4] Митька Векшин — реальный тип той поры. М. Костеловская в статье «Два типа (Работа в армии)», опубликованной в «Правде» от 25 ноября 1919 года, отмечала, что среди комиссаров Красной Армии встречается «кавалерийский тип»: ему свойственно удальство, он неустрашим в бою, умеет увлекать за собой красноармейцев, но к политической работе относится пренебрежительно, при неудачах быстро впадает в уныние и блекнет. Тип этот, по заключению автора, порожден партизанщиной.

[5] Нусинов И. Леонид Леонов. 1935, с. 13.

[6] Советская литература на новом этапе. Сб. критических статей, 1934, с. 42.

[7] «Читатель и писатель», 1928, 11 февраля.

[8] «Литературная газета», 1930, 24 сентября.

[9] Подчеркивая эту мысль, Леонов сделал следующую вставку в первом отдельном издании романа: «...Митька убил капитана потому, что, отняв у него все, до коня включительно, он не сумел взять главного, умного его сокровища» (Леонов Л. «Вор». Роман в четырех частях. 1928, с. 467).

[10] «...великая пора учебы наступала в стране»,— говорилось в конце романа.

[11] Высказывание относится к концу 40-х годов. В дальнейшем Леонов в своих статьях и интервью не раз останавливался на этом, (см., например, газ. «Ленинское знамя», 1961, 18 сентября).

[12] «Литературная газета», 1930, 24 сентября.

[13] Там же.

[14] Преступный мир Москвы. Сб. статей. М., 1925, с. 84; Петрова А. Е. Психологическая классификация личностей. М., 1927, с. 26, 43, 44.

[15] Вопросы педологии и детской психоневрологии. Вып. 2. М., 1925, с. 107; сб. «Растраты и растратчики». М., 1926, с. 175.

[16] Вопросы педологии и детской психоневрологии. Вып. 2, М., 1925, с. 62, 106.

[17] Там же, с. 63.

[18] «Литературная газета», 1930, 24 сентября.

[19] Преступный мир Москвы, 1924, с. 192, 193, 199.

[20] «Sonntag», 22. Januar, 1961, S. 4.

[21] И Леонов прибавил: «А что, если Горький уже тогда предполагал, что у меня это произойдет? Какая прозорливость!..»

[22] Митька превратился в «сытого, привыкшего к своему положению вора» (из письма Л. М. Леонова автору книги от 5 июня 1960 г.).

[23] Это впечатление усиливалось благодаря тому, что в рассказ о творческих муках Фирсова щедро вошла творческая исповедь Леонова, на что он сам намекнул в статье 1927 года:

«Прикосновение пера к бумаге, резца к глыбе материала всегда несет в себе некоторое кощунство,— ибо всегда можно было сделать лучше, чем получилось. Отсюда и неспокой всякого художника. Впрочем, повторяюсь. О том же рассказал я в романе «Вор», на страницах, посвященных вечерним занятиям Пчхова и мытарствам сочинителя Фирсова...» (Леонов Л. О сочинительском отдыхе.— «30 дней», 1927, № 4, с. 14).

[24] См. об этом в предисловии Е. Стариковой к «Вору» (1959).

[25] Поэтому анализ стиля этой главы, сделанный выше, требует одного уточнения: я иллюстрировал общие тенденции переработки

«Вора» не на авторском, а на «фирсовском» тексте. Но это обстоятельство вывода не колеблет: стилистическая переработка всего текста шла под одним знаком.

[26] Автору данной работы припоминается, как Л. М. Леонов однажды, в 1950 году, в пору вызревания замысла «Русского леса», говорил о взаимоотношениях художника и его персонажей следующее: «У писателя возникают свои отношения с персонажами. Мы формируем персонажей, но и они, в свою очередь, оказывают на нас влияние, формируют нас. Тут какой-то сложный процесс взаимодействия. Поэтому писать о некоторых персонажах нелегко, заниматься ими трудно».

[27] В личном архиве Л. М. Леонова сохранилась повестка Мосфинотдела, подписанная агентом по взысканию недоимок М. Филимоновым, от 4 января 1924 года, с предложением немедленно уплатить 56 руб. 25 коп. за патент на право заниматься писательским ремеслом. На оборотной стороне повестки рукою Леонова написано: «Вот с чего начался Чикилев в «Воре». Можно представить, какие «гражданственные» слова произносил этот ревностный блюститель финансовой дисциплины перед молодым писателем (опубликовавшим к этому времени лишь несколько рассказов), требуя от него немедленной уплаты довольно солидной по тем временам суммы. Если судить о прототипе по его художественному портрету (то есть по Чикилеву), то он, очевидно, отличался тупой служебной исполнительностью, ретивостью, глухотой к доводам и пр. Фамилия Филимонова фигурирует в романе: Чикилев сообщает Зинке, что помер его сослуживец «товарищ Филимонов... тот самый, рыжеватый такой, с которым мы еще у сочинителя Фирсова имущество описывали. Характерно, на собственных на именинах свежей белужки поел и помер...»

[28] Леонов Леонид. «Вор». 1959, с. 27.

[29] Труд и талант. Беседа с писателем Леонидом Леоновым.— «Литературная газета», 1960, 12 апреля.

СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА
(ПОВЕСТЬ «EVGENIA IVANOVNA»)

Das Werk Leonows - ein Modell für literarisches Schaffen der DDR

Internationale Konferenz an der Sektion Kulturwissenschaften/Germanistik

Leonid Leonow, einem der bedeutendsten sowjetischen Schriftsteller der Gegenwart, war eine wissenschaftliche Konferenz gewidmet, auf der die Sektion Kulturwissenschaften und Germanistik am 30. September und am 1. Oktober Literaturwissenschaftler der DDR, vorwiegend Slawisten, und namhafte Vertreter der Leonow-Forschung der Sowjetunion, Polens, der CSSR, Ungarns, Bulgariens, Rumäniens und Jugoslawiens zu einem erstmalig in der DDR stattfindenden Meinungs- und Erfahrungsaustausch über aktuelle Fragen des Schaffens dieses hervorragenden Repräsentanten der zeitgenössischen Literatur des sozialistischen Realismus vereinte.

Bewußt angeknüpft wurde dabei an zwei bereits vorliegende Traditionslinien, eine ältere, die sich im jüngsten Jahrzehnt folgerichtig aus der Reihe von internationalen Konferenzen der DDR-Slawisten zu bedeutenden Schriftstellern und Problemen der Sowjetliteratur gefügt hat, wobei der Leipziger Scholochow-Konferenz im Jahre 1965 maßstabsetzende Bedeutung beigemessen werden kann, und eine jüngere, die 1969 mit der Lenin-Konferenz der Sektion Kulturwissenschaften und Germanistik ins Leben gerufen wurde als erster gemeinschaftlicher Schritt der Leipziger Kulturwissenschaftler auf dem Wege der gesellschaftlich notwendigen Umgestaltung ihrer Wissenschaften zur Erschließung und Mobilisierung ihrer Leitungspotenzen für die Gestaltung des entwickelten gesellschaftlichen Systems des Sozialismus.

Die auf der Leninkonferenz in einem kollektiven Beitrag von Prof. W. Beitz, Dr. H. Conrad und Dr. G. Warm entwickelten theoretischen Gedanken über die Modellfunktion der Sowjetliteratur bei der Entfaltung der sozialistischen deutschen Nationalliteratur (vgl. Weimarer Beiträge 1970/4) erwiesen sich, nunmehr in einer größeren Zahl von Arbeiten zur Leonow-Konferenz aufgegriffen, besonders aber in den Hauptreferaten konsequent und vertieft weitergeführt, als sichere und konstruktive Orientierung im Ringen unserer Wissenschaftler um größere gesellschaftliche Effektivität der literaturwissenschaftlichen Forschung.

So gelang es Prof. W. Beitz, Werk und Persönlichkeit Leonows in ihrer Bedeutung für das sozialistische Gegenwartsschaffen in unserer Republik aus neuartiger Sicht aufzubereiten und in die geistigen Prozesse unserer gesellschaftlichen Entwicklung einzuordnen, da er mit dem Problem des Schöpferischen als Grundzug des von Leonow realisierten sozialistischen Menschenbildes und zugleich als Grundlage der von ihm praktizierten künstlerischen Methode genau das entscheidende Kettenglied gefunden hatte, mit dem die große Produktivität dieses Schriftstellers auch für unsere literarische Entwicklung sichtbar zu machen ist.

Ähnliches gilt für das ebenfalls im Plenum vorgetragene Referat von Dr. R. Opitz, der mit der Gestaltung der sozialistischen Menschengemeinschaft im Werk Leonows einen weiteren überaus fruchtbaren und notwendigen Ansatzpunkt zur Begründung der aktuellen Bedeutsamkeit Leonows auch für unsere Literaturentwicklung gewählt hatte. Als Ergebnis mehrjähriger Forschung vermochte er mit Hilfe interessanter und gewiß verallgemeinerungswerter Untersuchungsmethoden, wie der Anwendung technischer und bildkünstlerischer Mittel, die Schlußfolgerung herauszuarbeiten, daß Leonow zur ästhetischen und philosophischen Bewältigung der zu historischer Aktivität aufbrechenden Massen in seinem Werk „Der Weg zum Ozean" einen neuen Romantyp, das Epos des sozialistischen Alltags entwickelt hat.

Prof. W. A. Kowaljow, der sich mit einer gewichtigen Zahl grundlegender Aufsätze und Bücher um die Erforschung des Schaffens Leonows über die Grenzen der Sowjetunion hinaus maßgebliche Verdienste erworben hat, leistete seinerseits insofern einen wesentlichen Beitrag zur Konferenz, daß er, die Einheitlichkeit und Geschlossenheit ihrer Konzeption auf programmatische Weise bestätigend, in dialektischer Weiterführung der von den beiden genannten Referenten aufgenommenen Richtung den breiten Rahmen skizzierte, in dem Leonow von der Literaturkritik rezipiert wird. Er sichtete Tendenzen und setzte Akzente gegeneinander ab, um notwendig noch zu Erforschendes deutlicher zu machen.

In drei Arbeitskreisen konnten annähernd zwanzig Referenten des In- und Auslandes ihre Forschungsergebnisse zur Poetik und dem Menschenbild, zur Schaffensentwicklung Leonows bzw. zu seinem Werk im literarischen Bezugssystem zur Diskussion stellen, von der als Form des freundschaftlichen, in Grundfragen aber zugleich stets mit großer Eindeutigkeit und Prinzipienfestigkeit geführten Meinungsstreits reger Gebrauch gemacht wurde im Bewußtsein der gemeinsamen Verantwortung um die Erschließung des anspruchsvollen und gewinnbringenden Werkes dieses Großen der sozialistischen Weltliteratur. Sein in persönlichen Worten gehaltenes Grußschreiben sowie freundschaftliche Grußadressen von Prof. A. Abusch und Prof. A. Kurella an die Konferenz trugen ebenso wie die vielfältigen Aktivitäten und der Schwung unserer Studenten, die sich an der Analyse des Gesamtwerkes Leonid Leonows beteiligten und der Konferenz eigene Forschungsergebnisse vorlegten, das ihre zur Anreicherung der Arbeitsatmosphäre, zum Gelingen der Konferenz bei, weiteten das wissenschaftliche zu einem gesellschaftlichen Ereignis, einem beredten Zeugnis von den Potenzen internationaler sozialistischer Wissenschaftskooperation und der deutsch-sowjetischen Freundschaft.

Zu begrüßen wäre eine Publikation der wissenschaftlichen Arbeiten und Ergebnisse der Leonow-Konferenz, lohnenswert aber ist auch die ernste und allseitige Auswertung der mit dieser wissenschaftlichen Veranstaltung der Sektion gewonnenen vielschichtigen Erfahrungen im Hinblick auf die neuen und größeren Anforderungen, die bei der Weiterführung der dritten Hochschulreform wie bei der schöpferischen Mitgestaltung der 13. Arbeiterfestspiele von ihren Wissenschaftlern und Studenten in gemeinsamer Arbeit neuen Stils zu meistern sind.

Dr. Adelheid Latchinian

Повесть «Evgenia Ivanovna» опубликована в 1963 году с датой: 1938—1963. Но, возможно, ее творческая история не ограничивается этим двадцатипятилетием и начинается раньше. По словам Леонова, повесть задумана «в прежнем Тифлисе». Писатель бывал в Грузии в 1926, 1928 и 1934 годах. В одну из этих поездок в духане «Симпатия» ему встретился незнакомец в крагах, облик которого и запечатлен в Стратонове. А в 1934 году Леонов ездил в Алазанскую долину, присутствовал на празднике в Алаверди, наблюдал обряд крещения в старинном храме,— словом, копил запас впечатлений, отразившихся затем на страницах повести. Автору настоящих строк довелось в 1948 году видеть текст повести («...каждые три-четыре года я уже который раз переделываю эту рукопись...» — признавался Леонов незадолго до публикации повести) с иной датировкой: 1926—1938—1943 (Пикеринг еще именовался Харкрадером).

Наверное, в окончательном тексте все же недаром стоит начальная дата: 1938. Значит, именно в это время определился авторский замысел. Несомненно близка в некоторых отношениях повесть к произведениям предвоенных лет — пьесам «Половчанские сады», «Волк», «Метель». В этих произведениях выявляется различие между истинным и ложным патриотизмом. Парадоксальное противоположение внутреннего отщепенца и доказавшего свою верную любовь к родине эмигранта варьируется в рассматриваемой повести и «Метели». Образ Стратонова может быть сближен отдельными сторонами с Пыляевым и Сандуковым из «Половчанских садов» и «Волка». В предвидении грозных испытаний большой войны Леонова волновал вопрос о возможных пособниках врага, о «пятой колонне».

Но рожденный в конце 30-х годов замысел вызрел и окончательно определился лишь в начале 60-х. Нравственная идея получила более обобщенный, эпохальный смысл (человек и его родина). Явственно отложился в

ее философско-исторической концепции опыт советского народа, приобретенный в гигантской «битве народов» с фашистскими агрессорами и в острой борьбе с идеологией империализма и реакции в годы «холодной войны». Да и по самой манере и стилю повесть отлична от перечисленных произведений: в ней нет свойственной им напряженно-тревожной интонации кануна войны, персонажи очерчены не столь публицистически резко и контрастно, философичность нашла более обобщенное выражение, своеобразна и проникновенно-раздумчивая манера повествования, не имеющая аналогий в творчестве писателя, и все произведение близко к тургеневско-чеховской психологической прозе. Повесть интересна тем, что является единственным у Леонова произведением «вне хронологии». Она дает цельное представление о «внеэтапном» типическом в творческом облике, в реалистическом методе писателя.

Небольшое это произведение, однако, сразу же привлекло к себе внимание у нас и за рубежом.

В нем узнавалась знакомая леоновская манера и в то же время ощущалась большая новизна.

Поражают «асимметричной», но внутренне гармоничной соразмерностью частей и прозрачной четкостью композиция повести, многообразное разветвление мотивов и пронзительная яркость художественных деталей, плавность переходов от прошлого к настоящему, естественность соединения мышления образами с логическим мышлением.

Удивительно совершенна сама словесная ткань произведения. Насыщена каждая фраза, плотен и емок стиль.

Вот описание гражданской войны где-то на юге России:

«Всю зиму по ночам через открытые форточки слышалась стрельба. К весне часть местных тиранов была закопана... Из них-то, наспех закиданных землицей, и вывелась летучая поденка тех лет — атаманы всея Руси, вселенские батьки с револьверами, коменданты земного шара и прочая оголтелая вольница. Она помчалась по степям с клинками наголо, верхами и на тачанках, ввинчиваясь в застоявшийся континентальный штиль, саморасстреливаясь на лету, облачками пыли оседая по обочинам древних шляхов. В городке появились крутые, в белых башлыках поверх черкесок, вроде шершней, перетянутые полковники, замыслившие унять разбуженную

Россию. Сам Деникин проездом призывал с паперти к подвигу местных орлов, и те, стриженные под машинку, пропахшие карболкой, натужными голосами кричали *ура*. Пошли маскарады в пользу военных сироток, пышные самосуды, кутежи со стрельбой, парады, беспросыпный картеж, безумная русская тоска. Скоро плесень повяла, поползла: красный огненный вал, потрескивая, покатился с севера по степи».

Здесь в нескольких строках передано ощущение целой эпохи. Большие и сложные события уложены в «объем зерна», которому предстоит прорасти в душе читателя, в меру его информированности и способности к воображению, в многоцветную, пеструю картину того давнего, полузабытого времени.

Романтической дымкой окутан пейзаж Кавказа: «Если не обманывала даль, снеговой хребет приблизился на расстоянье выстрела. Вечерело... тем легче на померкшей синеве различались теперь отдельные горные яруса, одетые в лес, в зеленый войлок альпийских лугов, в розовое облачко, в зияющее ничто. Воображение последовательно расселяло на них монахов, пастухов, орлов и ангелов... Скоро видение завалилось на подвинувшиеся слева, как бы верблюжьей шкурой обтянутые холмы... Быстрый вечер бежал навстречу, по сторонам дороги повисали подмытые туманом кипарисы... Вдруг из-за оливковой рощи вымахнул строгий куб алавердинского храма с охваченной закатом шатровой кровлей».

Сквозь обыденность, сквозь внешнее проступает скрытая субстанция вечно прекрасного. Вот героиня повести в окружении грузин-виноделов, у давильной машины: «Вдруг старший из них, грузин с нависшими бровями и с руками, по локоть мокрыми от будущего вина, зачерпнул стакан вспененного виноградного сока и с непокрытой головой протянул его скучавшей гостье — древнее горское рыцарство сквозило в его медлительном жесте. Ее глаза блеснули в ответ, ее миловидность на мгновение стала слепительною красотой, она поднесла к губам и откинула голову, так что распались по плечам стриженые волосы и обнажилось розовое горло, и она захлебнулась, и несколько капель пролилось мимо рта, ей стало весело, она засмеялась. И, салютуя вечной женственности, старик дважды кончиками пальцев, пока пила, коснулся своих прямых, как турьи рога, перекрученных усов».

Какая поэтичность в обрисовке людей, возникшей ситуации, национального колорита!

На какой-то момент душевная настроенность персонажа вдруг сливается с лиризмом автора, как бы удваивая эстетическую силу эмоции и усиливая четкость фокусировки открывающихся морских далей: «Нет для души целительней лекарства, как слушать лепет волны за бортом да глядеть бездумно на косые паруса вдали, что, нажравшись ветра, подобно сытым коням, лоснятся под свежим ветром и влекут рыбацкие суденышки по белым гребешкам».

История рассказывается в повести грустная, но порою расцвечена «кавказским» юмором, английской иронией. У Пикеринга рассчитался личный секретарь: «Этот молодой человек и прежде занимался сравнительным изучением спиртных напитков, но последние полгода даже умеренные служебные поручения профессора мешали ему сосредоточиться на любимом предмете». Вот портретная зарисовка Пикеринга: «...вследствие отчаянной худобы правая его сторона вопреки законам природы находилась как бы на левой... при известном освещении, тесно сближенные к переносью глаза мистера Пикеринга прискорбно напоминали двустволку. Некоторые, сверх того, из уважения к его учености, опущенные здесь дополнительные несуразности, вроде необычно длинных рук и непомерного его роста, представляли столь благодарный материал для карикатур и острот, что иные верные друзья, джентльмены даже, не лишали себя этого развлечения. Ученому оставалось, подобно солнцу, ежеминутным блеском слепить толпу, чтоб скрывать от нее свои пятна».

Порою автор нащупывает какие-то новые связи между словами, новые емкие стилистические формулы, незнакомые литературному языку и разговорной речи:

«Плохо *соображая происшедшее,* Женя пустилась за незнакомцем...»

«Внезапно спальня расширилась до размеров *площади, залитой* праздничными *людьми».*

«Раскаянье вязало женщину *в узлы,* кидало о подушки».

Впечатляют новизна изображения с избранной автором точки наблюдения, жизненная достоверность описаний, зоркая приглядка автора к людям, властная сила его пытливой аналитической мысли, умение выразить

сущность характеров и логику явлений в каких-то единственно адекватных формулах, полный внутренней энергии повествовательный ритм.

Что же таится в глубинах этого произведения «среднего жанра»? Какой цели служит его яркая образность и эмоциональный настрой? Какие явления жизни запечатлела и исследовала острая мысль автора? Каков специфический угол зрения писателя на мир, каков аспект наблюдения над действительностью, который позволил ему увидеть в сравнительно несложной истории и во взаимоотношениях трех персонажей глубокий смысл, важные стороны духовной жизни современников?

Сам Леонов отнес свою повесть к психологическому жанру. Но хочется определить жанр произведения как философски-психологический. Определение «психологическая повесть» скорее может быть отнесено к таким повестям Леонова, как «Конец мелкого человека» или «Провинциальная история». «Чисто» же философский жанр, подобный прозе Вольтера и А. Франса, у Леонова отсутствует: свойственные этому жанру аллегоризм и рационалистичность чужды его таланту.

События в повести развиваются на великолепно выписанном фоне Грузии, что и дает основание считать произведение Леонова еще одной *кавказской* повестью, которой обогатилась отечественная литература. Эта жанровая традиция, богатая и давняя, представлена произведениями Нарежного и Марлинского, Пушкина и Лермонтова, Л. Толстого и Горького. В традиции такой повести русский человек оказывается волею судеб на незнакомом, полуэкзотическом Кавказе, чтобы здесь, на лоне величественной, потрясающей воображение природы, среди людей совсем другого образа жизни и других верований, после необычайных и неожиданных переживаний и приключений, решить, наконец, свой, русский вопрос, сделать жизненный выбор, нравственно самоопределиться, совершить «философский поступок» (Леонов).

Ощутимо сходство повести с теми тургеневскими произведениями, где люди России и Западной Европы, связанные общими жизненными обстоятельствами и коллизиями, пытаются сообща, не теряя присущего им национального своеобразия мышления и привычек, решить важные для них проблемы времени.

Границы и признаки жанра повести Леонова этим полностью не очерчиваются. Сам автор называет ее

«маленьким романом». Как известно, к этому жанру относят такие вещи Чехова, как «Дама с собачкой».

Связи повести с традицией, впрочем, таковы, что их нельзя понимать буквалистски, в духе поверхностной теории литературных влияний. Повесть эта вполне *леоновская,* то есть оригинальная, новаторская по структуре и сюжету, по тематике и философской концепции. Напоминание же о них нелишне в данном случае потому, что позволяет подтвердить на примере творчества самого Леонова истину, не раз им обоснованную, относительно значения в современной культурной жизни *памяти о прошлом:* богатейший опыт русской литературы помогает писателю создавать произведения в духе родной национальной традиции, с учетом эстетических вкусов и приверженности русского человека. Кстати, именно этот национальный колорит делает повесть интересной и для зарубежного читателя: он находит в ней «русский извод» общечеловеческих проблем и вековых характеров.

Структура повести с внешне формальной стороны несложна и привычна: после начальных строк, вводящих читателя в обстановку, предшествующую началу действия, дается обширная предыстория, затем возобновляется начатый рассказ об основном событии и после аналитического описания встречи и психологического поединка героев следует завершающая историю концовка. Кроме того, несколько эпизодов прошлого вкраплены в реплики героев, «наплывы» их воспоминаний и непосредственное авторское повествование.

Но во внешне несложном сюжете художник искусно соединил в единой структуре разнохарактерные координаты реальности XX века. Тут и полуэкзотический самобытный местный колорит Грузии 20-х годов (есть какая-то перекличка леоновской Кахетии с тихоновской, и образ романтической Алазанской долины, возникший в стихах, обновляется в прозе), и все тот же давний вопрос о России и Западе, и раздумья над тяжкими и в общем кровавыми маршрутами человеческой истории, и нравственные проблемы периода резкой ломки общественного уклада, и раздумья над разными судьбами русских эмигрантов, и напоминание о «механических гражданах» СССР, и картины мирного труда земледельцев на освобожденной земле, и озаряющий все свет гуманистических идеалов социалистической революции, и коренной вопрос о человеке и его родине...

Значит, не так-то просты и «традиционны» составляющие сюжет звенья. «Конструкция» сделана из новейшего мыслительного материала. В несложном сюжете угадывается сложнейший комплекс координат современного мира.

Автор не стремится к внешнему новаторству, к непременно небывалым новациям. Его удовлетворяют разработанные мировой литературой основы сюжетостроения и композиции. Новаторство выражается в самом искусстве приспособления этих традиций к выражению новых идей и изображению новых жизненных объектов, в неброской трансформации приемов, едва заметном внутреннем изменении привычной реалистической художественной системы.

Если сюжетный каркас сравнительно прост, то фабульная основа повести сложна, многосоставна, содержит неожиданные повороты. Быстротечной и легко обозримой читателем *истории* предшествовала долгая и прихотливо-ручьистая *предыстория*.

В повести рассказана грустная история милой и несчастной женщины.

Юная Женя, вызвавшись «разделить судьбу любимого» бежит с ним, белым офицером, из родного городка, оказывается за границей, где через полгода Стратонов бросает ее на произвол судьбы. В скитаниях по Европе она познает жизнь, полную унижения и нищеты, с ужасом ощущает свое бессилие перед неумолимыми обстоятельствами, упрямо выталкивающими ее на панель. Западный образ жизни в лаконичном рассказе о судьбе русской эмигрантки раскрыт с потрясающей силой.

Но здесь совершается резкий фабульный поворот. Женю выручает тот самый счастливый случай, уповать на который не устает призывать стандартная западная социология и мораль. Явился добрый принц в лице англичанина профессора Пикеринга — и она спасена! Казалось бы, сюжет исчерпан. Остается лишь досказать небольшие подробности счастливой судьбы женщины. Что автор и делает. Но рассказ об этом затягивается, набирает новую энергию и новый разгон. Пикеринг берет Женю с собой в качестве секретаря в ближневосточную археологическую экспедицию. Он любит ее. Убедившись в его серьезных намерениях, порядочности, Женя дает событиям свершиться до конца. Во время поездки Пикеринг, стараясь сильнее привязать Женю к

себе, заинтересовать если не собою (внешностью он не удался!), то своей увлекательной профессией археолога, исследователя прошлых эпох, рассказывает ей о памятниках древности, в ее воображении оживляет позабытую, давно исчезнувшую жизнь, как будто он видел ее своими глазами. Так входит в повесть тема истории, ее уроков. В этом фабульном звене ведущей силой является Пикеринг.

Где-то в Турции Пикеринг и Женя оформляют брак. Женя становится английской подданной.

И здесь происходит второй фабульный поворот. Логическая мотивировка путешествия героев сменяется мотивировкой психологической, и главным двигателем сюжетного движения становится героиня.

По мере приближения к границам Советского Союза Пикеринг замечает нарастающее беспокойство жены и наконец начинает догадываться о том, чего не предвидел, — о ее затаенном желании хоть глазком взглянуть на родину, которая тут совсем близко, за Кавказским хребтом. Знаменитому ученому-востоковеду не стоило труда получить разрешение на въезд в страну большевиков. И вот чета Пикерингов в Грузии.

Первые счастливые минуты свидания с родиной! Широко раскрытыми глазами смотрит Женя на великолепие горных вершин, внимательно вглядывается в лица людей. И без отлагательства происходит самое невероятное, песчинка сталкивается с песчинкой: их гидом оказывается ее бывший муж, таинственно исчезнувший Стратонов!

Плавное движение фабулы нарушается, происходит как бы подергивание конвейера. Надвигаются предчувствуемые волнения, душевные испытания во весь накал, столкновения и испытания, результат и последствия которых невозможно предвидеть, предсказать.

Начинается центральное фабульное звено.

Оно, как видим, открывается почти невероятным, но вполне возможным допущением. Условность ситуации, однако, не ощущается читателем как нечто искусственное и надуманное, ибо эта ситуация подготовлена всем предшествующим развитием фабулы, тем напряженным ожиданием встречи с Стратоновым, которым была проникнута героиня (сердечное чутье заставляло ее сомневаться в его гибели). Встреча героев была необходима и в целях художественно-психологических: только она

могла до конца прояснить внутреннее состояние Жени и, значит, ее судьбу (здесь внутреннее определяло внешнее). Без этой встречи невозможно было обнаружить, высветить до полной ясности нравственные качества и соотносительные духовные ценности обоих персонажей. Только в этой встрече могла открыться их *сокровенная человеческая сущность,* их нравственная позиция.

Это звено и является основой сюжета повести, главным эпизодом всей рассказываемой истории (повесть начинается словами: «Их привезли в Цинандали поздно ночью...»). Резко замедляется движение времени, оно дается в «растянутом диапазоне». После мелькания столетий (в рассказах Пикеринга) и быстрого движения недель (в описании путешествия по странам Ближнего Востока) наступают медлительные, долгие, как целая жизнь, сутки. Один день магически освещает всю жизнь героев, их души до самых затаенных глубин. Повествование о событиях дня, нечто вроде хроники путешествия, оказывается приемом тончайшего, изощреннейшего психологического анализа. Талантливость рассказывания о событиях и поведении героев, движении их во времени и пространстве соединяется с изумительным мастерством словесной живописи и «рефлексологически» точным психологизмом.

После первого замешательства (естественно, большего у Стратонова) и взаимного прощупывания начинается *поединок,* превращающийся, ввиду обнаруживающегося превосходства нравственных сил на стороне героини, в *казнь* героя. Здесь — бездонность глубин леоновского психологизма, его удивительное мастерство живописания величайшего внутреннего напряжения духовной борьбы антиподов. Когда рассеялось незнание и исчезла иллюзия о Стратонове, героиня, ощутив себя полностью свободной от обязательств перед ним и перед прошлым, просит Пикеринга поскорее ехать домой, в «загадочную, туманную Англию» — ее новую родину. Кратким описанием отъезда Пикерингов (с включенным в него беглым авторским указанием на последовавшую вскоре — через год — кончину героини от послеродового осложнения) завершается произведение.

Беглое это авторское замечание, как вспышка магния, до боли ярко озаряет все до сих пор увиденное читателем, вплоть до малейших, становящихся весомо-значимыми, подробностей, а на лица главных участников

драмы бросает белый мертвенный свет: судьбу человека, страдающего и мыслящего, не могли изменить к лучшему отъединенный от живой жизни Пикеринг и духовный мертвец Стратонов...

В повести выступают, взаимодействуют, приходят в конфликтное состояние три персонажа. Но этим «треугольником» круг героев, собственно, не ограничивается.

В плане эпическом перед читателем проходит яркая, многоголосая и пестрая череда народных характеров. Леонов артистически изобразил крестьян-виноделов, выделил в многоликой восточной ярмарочной толпе колоритные фигуры, зарисовал случайных спутников и проводников героев. Перед читателем постепенно возникает собирательный образ народа — хранителя и хозяина страны. Евгении Ивановне совсем не нужно продолжать поездку в свой родной южнорусский городок, чтобы узнать новую жизнь своей родины и увидеть ее переменившихся людей.

В символическо-подтекстовом плане в качестве действующего фактора сюжета и своего рода героя выступает Россия, зовы которой Евгения Ивановна, русская душою, не перестает слышать, образ которой живет в ее сердце и возбужденном воображении. Об этом герое-символе и упоминается один раз, он — где-то за сценой, но действует непрерывно и с могучей «космической» силой притяжения. Именно этот герой резко видоизменил всю благополучную «фабулу» жизни миссис Пикеринг, побудил ее, эмигрантку, пересечь границу Советской страны, заставил ее задуматься над чем-то самым главным, необходимым и самым неотложным в жизни.

Образ России — центральный образ-символ произведения, средоточие его патриотической мысли.

И есть в повести еще один герой, голос которого явственно слышится и образ которого постепенно делается все более близким читателю. Это — сам автор, ненавязчиво ведущий к познанию глубин человеческого сердца, пониманию живой неповторимости и противоречивости характеров, постижению души «женщины с непрочитанными страницами». Отчетливо ощущается авторская интонация в отдельных репликах Пикеринга — об уроках истории, о назначении и специфике искусства. Нравственный потенциал повести усиливается щедрой авторской любовью к людям, сердечной симпатией к народу (с какой теплотой нарисованы народные характе-

ры Грузии!). Читателя согревают «кванты» леоновского лиризма, ему близка неподкупная ориентация автора на идеалы нравственной чистоты, нелживых человеческих отношений.

В повести проявляет себя столь характерная для Леонова активность художественного субъекта.

Только с учетом этой разветвленной типологии героев можно вникнуть в емкую архитектонику произведения.

Из трех основных героев один — Пикеринг — обладает лишь относительной сюжетной самостоятельностью. Скорее он является спутником другого образа — Евгении Ивановны. Хотя формальная активность принадлежит ему (это он подобрал Женю; он возит ее по свету), действительная движущая сила воплощена в ней (ее желание повидать родину и решить вопрос со Стратоновым заставляет Пикеринга изменить маршрут экспедиции; быстрое суверенное ее решение отправиться в Англию «домой», завершает происшествие, случившееся с Пикерингами в Грузии). С того момента, как Пикерингу стали ясными ее скрытая боль, ее сокровенное желание, он почувствовал свою второстепенность во всем том, что происходило и что могло совершиться. В решающие миги поединка Евгении Ивановны и Стратонова он был обречен лишь терпеливо ожидать его результата. В сюжетном развитии этот персонаж беспомощен и слаб. Ему остается лишь нестись по своей орбите двойной планеты с надеждой (вначале слабой!) на то, что возникшая система не будет разрушена и Женя не будет увлечена притяжением надвинувшегося космического тела с зарядом большой потенциальной силы: ведь героиню влечет к Стратонову подсознательно-эмоциональная инерция; в нем — частица ее прошлого, а значит, частица родственной ей сущности.

Но за эту слабость и жалкость в эпическом и внутренне-психологических планах повести Пикеринг как бы эстетически компенсируется, вознаграждается ведущей ролью во *второй, мыслительной композиции* произведения, связанной с осмыслением места человека, личности в совершающемся кругообороте вещей, в изменяющемся мире, в обществе; с Пикерингом связана *память о прошлом,* тот многослойный исторический фон, который то и дело выступает из небытия и по какой-то отдаленной ассоциации оттеняет и вносит нюансировку в происходящее.

В рассказах Пикеринга (предназначенных для Евгении Ивановны), несомненно, нашли какое-то отражение авторские размышления об исторических путях и перепутьях человечества, о том, как много было в прошлом походов и войн, безумно расточивших энергию и жизни множества миллионов на достижение иллюзорных или негуманных целей. Пикеринг стремился привить Евгении Ивановне свое миропонимание и свой взгляд, рассказывая у руин погибших цивилизации «о гигантских сгустках человеческой плазмы, которая непрерывно, в течение столетий возникала из этой почвы ради единственной, в сущности, цели — грудью в грудь сшибиться с ордами других наречий, пронзить друг друга мечами во имя демонов, в те времена владевших миром, и безжалобно раствориться все в той же песчаной поземке». В мыслях Пикеринга заключено известное преувеличение, рожденное его скептической философией, но как часто в прошлом оправдывалась эта жестокая формула! Она дает толчок читательскому домысливанию: и сейчас, когда человечество стало намного опытнее и мудрее, еще не перевелись влиятельные стратеги всеобщего превращения миллионов людей в прах во имя демонов национализма и империализма.

Прошлое полностью не исчезает. Оно продолжает жить в бессмертных памятниках человеческого гения — материальной культуры (о памятниках Ближнего Востока и Кавказа интересно и увлекательно рассказано в повести). Сохранилось оно в национальных обычаях и празднествах, в формах земледельческого труда, в чертах национального характера. Во время поездки по Кавказу зоркий взгляд Пикеринга (это взгляд автора!) не раз обнаруживает живое прошлое то в виде «гастрономических соблазнов» («...трескучие, как их грузинские названия, клокотали в котлах и на жаровнях или, вздетые на шомполах, весело постреливали струйками искусительного чада — не хуже, чем на базарах Пикеринговой Ниневии»), то в виде наполненных вином «косых бутылей пузырчатого, архаического стекла».

В боковом приделе Алавердинского собора Пикеринг с женой наблюдает крестины, и сам обряд, и фигуры патриархальной семьи были традиционны и архаичны: «Древний, с фрески сошедший старик в заношенной епитрахили известкового цвета скороговоркой тянул молитву, византийский лучник из купола гулко подтя-

гивал ему вместо причта. Многолюдная горская родня толпилась вкруг купели в кольце оплывающих свечей. Танцующие на сквозняке пламена последовательно выхватывали из плывучего сумрака морщинистый, срезанный черным платком старушечий профиль, небритую пастушью щеку на фоне выцветшего архалуха, склоненную подбородком к черкеске живописную голову старика. Все они грустно, как сквозь толстое стекло веков, созерцали орущего потомка...» Этот леоновский сплав времен — истории и современности — как густая живопись фламандцев. И при этом удивительная пластичность в передаче национальной характерности, соразмерность в композиции картины. Поистине Леонов, по слову М. Горького, «изображает, пользуясь словом, как живописец краской»!

На ярмарку явилась шестерка бродячих слепых певцов — как живые посланцы шестнадцатого века, реликвия давно ушедшей в прошлое эпохи великого Брейгеля Старшего, создателя знаменитых «Слепых». И следует леоновская версия трагического и комического сюжета о слепых:

«Внезапно передний споткнулся о пустое ведро — и как бы волна с постепенным ослаблением пробежала по цепочке; первый едва не свалился в огонь, а последний так и не узнал о возможной катастрофе...»

Далее звучит чрезвычайно важная во «второй» композиции повести реплика Пикеринга (обращенная к жене):

«— Помните, я водил вас смотреть парижскую копию «Слепых» старшего Брейгеля? Шестеро таких же незрячих, как эти, бредут гуськом, и передний оступился в канаву, и вот уже всем остальным в разной степени передалось неблагополучие с вожаком. Только что на ваших глазах, Женни, в точности повторилось то же самое событие и подмеченный художником механизм будет действовать в той же последовательности, пока неизменны физические координаты, на которых построен мир...»

Логика поведения человека в определенных повторяющихся условиях подчиняется неизменным «физическим координатам». Вот основание, делающее бессмысленным попытки игнорировать опыт человечества и его память о прошлом!

Прошлое досталось современникам по наследству в виде уроков и примеров человеческой жизни, оплачен-

ных потом и кровью. И не простой дидактической сентенцией звучит прощальное напутствие Пикерингу со стороны гостеприимных хозяев — телианцев: «— Копай свое прошлое так... чтобы это помогало стать честней и краше будущему».

В суждениях Пикеринга о прошлом много любопытного, здравого. Пикеринг привлекает читателя своим подлинным профессионализмом историка и археолога, умением вживаться в прошлое, представлять его себе реально, в красках, стереоскопически, но его философия истории — всего лишь пессимистическая философия кругооборота материи: из праха возникший превращается в сыпучий прах, пыль. Он и России отводил «почетную, хотя незавидную роль горючего, чуть ли не вязанки хвороста, в деле великого переплава одряхлевшего мира», и искренно удивлялся тяге Евгении Ивановны к стране, где, «по его расчетам, того гляди новый косоглазый Махно в папахе, как печная труба на избе, помчится в тачанке по обындевелым гулким буеракам...». История для него — это повторяющаяся «человеческая комедия».

Образ Пикеринга двоится в нашем восприятии. Мы восхищены умом Пикеринга, его безграничной эрудицией, отдаем дань его честности, воспитанности, но замечаем его отстраненность от живой жизни и современных дел, оттенок какой-то архаики в его философских суждениях, банальность его рафинированного «английского» скептицизма и агностицизма. В нем нет новизны жизни живого создания, он как бы заблаговременно посыпан тем самым прахом, в который ему надлежит обратиться со временем. Живое начало современной истории, открывающей перспективные пути движения человечества к лучшему будущему, от него скрыто за семью печатями предубеждений и предрассудков. Его некрасивая внешность, уродливость как-то соответствует этой духовной ущербности и дисгармоничности. И его внимательность и заботливость, простирающаяся до обыскивания несессера супруги, как-то меркнет в наших глазах и заставляет сдержаннее и охлажденней оценивать его человеческие качества.

В повести идет крупный разговор о человеке и истории, о личности и обществе, о настоящем и будущем. Концепция Пикеринга как бы приноровлена к маленьким людям, внушая им, что от человека не зависит ход событий, что личность — лишь песчинка в волнис-

том океане сыпучего праха. Уже то обстоятельство, что концепция эта излагается Пикерингом, подрывает в глазах читателя веру в ее правильность. Но эта теория опровергается также всем сюжетным развитием и самим характером и исходом основного конфликта повести.

Евгения Ивановна не соглашается считать себя *песчинкой*. Она — не бездуховный «прах вечности», совершающий в ее облике свой кругооборот. По-женски мягко и робко она напоминает Пикерингу о теплящейся в ее сердце приверженности к родине: «...я сделана из *этой* земли, милый!» Ее корни — в этой почве. Ей нужна именно эта родина — Россия, с ее полями и лесами, ее людьми и их делами, ее историей и современностью. Она предчувствует — хотя искренно желает, чтобы этого не случилось,— что она, русский человек, не сможет пустить корешки в чужую почву.

Не хочет Евгения Ивановна быть песчинкой и в другом смысле — равнодушно внимать добру и злу, пассивно смиряться с ходом вещей. В героине таится чисто русское свойство душевной бескомпромиссности: она не может жить, не решив важных для себя нравственных вопросов; она смело идет навстречу труднейшему испытанию моральных сил, вызывая Стратонова на поединок, на тот самый *разговор начистоту*, который был излюблен героями Достоевского.

Тем самым вносится еще один корректив в концепцию Пикеринга.

Итак, основная энергия сюжетно-психологического развития повести заключена в образах Евгении Ивановны и Стратонова, в их взаимодействии и борьбе. Обратимся к ним и тем самым к главному конфликту произведения.

Милая Евгения Ивановна! От нее веяло душевной чистотой и женственностью. У всех вызывала симпатии эта женщина с лебединой статью — застенчивая шатенка «с голубыми глазами и детскими ресницами».

Однажды она доверилась Стратонову, и была жестоко наказана судьбой. Но это горькое испытание не уничтожило в ней стихийной человечности и веры в людей. Она, после понятных колебаний, решилась «последний разок довериться на пробу еще одному человеку и — судьбе». И на этот раз она не ошиблась: у Пикеринга оказалось верное и доброе сердце. Все так хорошо устроилось! Вот она нежится в постели: «Жизнь Евгении Ива-

новны едва началась, вечность впереди лежала нерастраченной». О вечности ей часто говорил Пикеринг.

А настоящего счастья не было. Она не могла так сразу начисто забыть о вынужденном характере своего выбора — выходе замуж за человека, благодарность и уважение к которому не переросло в сердечную привязанность и любовь. Томило и воспоминание о Стратонове, так внезапно, непостижимо исчезнувшем и, по слухам, погибшем где-то в Африке в иностранном легионе (сказывалось томившее чувство виновности перед ним: а вдруг он жив, несчастен и пр.). Вот почему, путешествуя, она видит мир «сквозь смутный и неотступный, как бельмо, силуэт Стратонова». Она страшилась этого призрака: а вдруг Стратонов, «по свойственному мертвым коварству», явится вновь «на все еще принадлежащее ему место»?

Сила этих переживаний объяснялась (этого героиня сначала не осознавала) тем, что память о Стратонове сплеталась с зовами милой родины: ее тянуло домой, к родным полям и под родное небо.

Эти два вопроса — о Стратонове и об отношении к родине — оставались нерешенными и мучили Евгению Ивановну.

Вскоре Пикеринг заметил беспокойство Евгении Ивановны. С ее слов он знал ее историю, ему хотелось вылечить ее от заболевания, отвлечь от прошлого. Но долго он не мог поставить правильного диагноза. И только где-то на севере Турции, застав ее с листом советской газеты, которую она достала необъяснимым образом, он понял, что происходит с его женой: «Неохватная громада России лежала по ту сторону гор на горизонте. Она тянула к себе русское сердце даже сквозь толщу Кавказского хребта, не говоря уж о защитной броне горчайших воспоминаний, и, в случае сопротивленья, тяги хватило бы вовсе вырвать этот трепетный комочек мяса из груди».

И вот Евгения Ивановна снова в пределах родины! Жадно впитывает первые дорожные впечатления, с отрадным чувством любуется Кавказом, так близким сердцу русского человека, ждет свидания, хотя бы краткого, с родным городком. Она еще не осознает, что ее уже крепко держит Запад, не чувствует, что с первого же момента ее восприятие родины уже окрашено психологией иностранки. Своеобразную роль ускорителя этого

начавшегося процесса отчуждения от родины играет встреча и острое столкновение со Стратоновым.

Ей хочется понять: что же произошло, почему Стратонов покинул ее? Она жаждет объяснений, и сохраненное кольцо — его подарок — пока еще не отдает ему назад.

Вначале Стратонов даже готов был сделать вид, что они незнакомы, старался увильнуть от объяснений с Евгенией Ивановной, боясь, как бы не обнаружилось все, что он скрывал после покаянного возвращения из-за границы. Но, увидев, что Женя ему мстить не собирается, он постепенно смелеет, начинает огрызаться, делать наглые выпады, наступать.

Стратонов пускается защищать перед Евгенией Ивановной идею социализма... Ему бы хотелось предстать перед нею (эмигранткой и иностранкой!) другим, переродившимся человеком — человеком новой России. Это позволило бы ему подменить вопрос о совершенной им подлости вопросом о якобы «принципиальных» различиях их взглядов. Он даже пытался — в разговоре с Пикерингом — оправдаться таким образом: «...когда союзники России покинули ее в беде, я вынужден был временно уйти за границу... пока не решил вернуться домой, приносить посильную пользу отечеству... Для этого мне пришлось защемить в себе душу, предать свою мечту, даже совершить подлый поступок, воспоминание о котором сжигает меня доныне...»

Подлый поступок в благородных целях!— этим *ставрогинским* парадоксом стремился он привести в замешательство Евгению Ивановну. Любой ценой он хотел «подняться из ничтожества» в глазах женщины.

Собственно, Стратонов человечески стал ясен Евгении Ивановне сразу же, с первого взгляда. И вскоре она утвердилась в своем интуитивном впечатлении: «Он жил пусто и одиноко, без надежды, без любящей женщины, в озлобленье постоянного страха».

Но многое в нем еще оставалось для нее непроясненным. Ей хочется, возможно, даже найти опору каким-то слабым надеждам, каким-то оправданьям. Она еще не может поверить преднамеренности совершенной подлости. Ей нужны доказательства. Она еще не знает, как поступить ей с ним.

Так в борении медленно гаснущего чувства боли (а значит, спрятанной жалости к ранее любимому человеку)

и неотступно растущего презренья и возникающей ненависти (а значит, и равнодушия) проходят первые часы ее общения со Стратоновым, продолжающим неукоснительно исполнять свои служебные интуристские обязанности. Почти до самого главного разговора со Стратоновым «боли в ней было больше, чем ненависти». Ей так хотелось узнать его мысли — истинные, невысказываемые! И получить хотя бы слабую надежду вновь обрести родину.

Внутренний процесс неостановимо развивается в ее душе. Все сильнее становится желание наказать Стратонова, произвести с ним полный и окончательный расчет: с подлостью (и тогда она уйдет, не уступив злу, победив его морально, сохранив свою чистоту); с фальшивым патриотизмом (и тогда она, покидая родину, отграничит себя от лжепатриотов,— не важно, где они находятся: по ту или эту сторону границы); и вместе с тем расчет с собственным прошлым (и тогда она, как бы прощенная родиной, спокойно уедет в Англию). Все, все Евгения Ивановна предусмотрела! В этом сказалась тонкость ее чувств и богатство ее души.

По каким линиям свершается казнь Стратонова?

То Евгении Ивановне захотелось «хлестнуть... по глазам» Стратонова «своей расцветшей прелестью».

То она, цитируя на память английское восьмистишие («...три года назад... она ни слова не знала по-английски»), как бы невзначай обозначила разделяющую их дистанцию культурности.

Героиня дала понять Стратонову, что перед ним уже не прежняя доверчивая и наивная Женя, уездная барышня, а много узнавшая и многое понявшая англизированная Evgenia Ivanovna — человек, умеющий защитить свое личное достоинство.

И «мертвец» начал пробуждаться. Она замечает «покорные и молящие глаза» Стратонова. Из его кармана, захваченный платком, вылетает цилиндрик из-под губной помады, выброшенный ею давеча. «Тревожное, выжидательное озорство охватило ее всю...»

Стратонов наглеет. И когда они затерялись на ярмарке вдвоем, он пытается перейти к доверительному разговору о Пикеринге, косвенно напоминая тем самым ей о прежней близости.

Стратонов полагал, что он правильно движется к цели. Любопытство Евгении Ивановны, интерес к нему он принял за возрождение симпатии. И думал, что ему явит-

ся прежняя Женя (он не прочь назвать ее и в иностранной огласовке — как ее муж Пикеринг: Женни).

Временем и местом решающего объяснения Стратонов избрал народный алазанский ночной праздник. Он рассчитывал на то, что Евгению Ивановну захватит «колдовское завихрение вокруг», что, погрузившись в «неповторимое наваждение алазанской ночи», она ослабит свое сопротивление и будет завоевана им вновь.

Наваждение действительно захватило Евгению Ивановну. Впечатления ее умножались. Нервы напряглись.

И вот, очутившись наедине (Пикеринг вынужден оставить жену со Стратоновым для страшного, но фатально неизбежного объяснения,— которое неизвестно чем закончится!), они обмениваются репликами предварительного, разведывательного характера.

Стратонов тщательно обдумывает свою первую позицию: он — гражданин Советской страны, значит, может выступать в роли — сыграть роль!— как бы представителя народа, осуществившего революцию.

Евгения Ивановна, однако, сразу дает ему понять, что прекрасно видит его приспособленчество, мимикрию.

Тогда, меняя тип оружия, Стратонов делает наугад фехтовальный выпад против учености Пикеринга. Евгения Ивановна на него не отвечает: слишком мелок укол и ничтожен критик в сравнении с критикуемым.

Наступает пауза — перед началом откровенного решающего разговора.

« — Так на чем же вы остановились, господин Стратонов...»— начинает она центральный диалог.

Теперь, наконец, будут предъявлены главные обвинения и совершится полный расчет.

И они последовали.

Стратонов отчаянно защищается, переходит в контратаки.

Отлично понимая, что Женя переживает «чисто русскую горесть», Стратонов пытается использовать аргументы национального свойства. Он твердит Евгении Ивановне о том, что «бывают у нас такие, чисто русские недуги, от которых нет ни забытья, ни исцеленья...». Он стремится разжалобить Евгению Ивановну своими якобы страданиями.

И вот предъявляются ему обвинения:

« — О, не будьте придирчивы к бедной женщине, которая, в конце концов, не по своей вине так долго не

пользовалась родной речью...»— в ответ на замечание Стратонова о неправильности ее русской речи.

« — Вы правы разве только в том смысле, дорогой Стратонов, что одинокой миловидной женщине легче устроиться за границей...— в ответ на упрек Стратонова — ...разве вам не стало лучше без меня?»

И, наконец, следует пощечина зарвавшемуся вертопраху и цинику («...совсем легонько ударила его, однако с достаточной силой, чтобы навсегда лишить этого человека иллюзий, неприличных в их нынешних отношениях»).

Теперь ей открылось все. Она увидела, что Стратонов — мелкий, ничтожный, эгоистичный, трусливый и непорядочный человек, что у него нет ничего дорогого — ни женщины, ни друзей, ни убеждений, ни родины...

Кульминация усиливается внезапным недомоганием женщины, будущей матери английского ребенка, «так что не пощечину, а именно следующий за нею момент надо считать наиболее болезненным в казни Стратонова». Возвращение Стратонову подаренного им когда-то колечка полностью завершает объяснение и все это подзатянувшееся приключение.

С Стратоновым покончено. Он больше не связывает Евгению Ивановну.

А ожидаемое чувство облегченья не наступает. Значит, дело не столько в Стратонове, не только в той боли, которую он ей причинил! В душевном смятении она все более отчетливо ощущает иную тревогу...

Болезнь глубже, тяжелее. После того как был развязан личный узел, отдифференцировалась та главная тревога и *главная боль,* которая ранее была слита с другой, побочной тревогой и другой, более терпимой болью. Тоска по безвозвратно потерянной родине — вот ее название. И это чувство родины усиливается, делается мучительным, по мере того как Евгения Ивановна все более набирается ярких алазанских впечатлений и яснее ощущает и осознает свою чуждость жизни людей покинутой ею страны.

Неотвратимо наступает момент прощания с гостеприимными телианцами: «И тогда обострившемуся зрению Евгении Ивановны приоткрылось существо происшедших с нею перемен. Все, что светилось в глазах у провожающих: скромная гордость и хозяйские заботы, трудовые огорчения и порой трагические будни,— все это уже не принадлежало ей. Евгения Ивановна узнала это не с

желанным чувством облегчения, а — какой-то щемящей, виноватой тревоги и уже ничем не возместимой утраты. Теперь она была начисто избавлена от печалей бывшей родины, от нынешних ее бед и тех, что поджидали всех этих людей впереди, от порою непосильных трудов и переживаний эпохи, роднивших их, как грозный, исторический пароль».

Завершилось превращение Евгении Ивановны в missis Evgenia Ivanovna.

Дело не только в том, что она почувствовала себя матерью английского ребенка,— ей с предельной ясностью открылось, что она, выражаясь в западной манере, «выпала из игры». Так завершились медлительные сутки из жизни героини. Время стало убыстряться.

Заключительные строки стремительны, повествование как бы набирает скорость. Автор выпускает отдельные звенья, подробности, и по «рефлексам» явления читатель воспроизводит непрерывность действия: «Минуту простояли с опущенными руками, предоставляя молчанию довести до конца недосказанные речи. Толпа расступилась на гудок, Стратонов с ходу вскочил на свое сиденье. Наклонившиеся по ветру, мимо двинулись серые подорожные сорняки». Здесь опущено, что Пикеринги сели в автомобиль. О том, что машина уехала, что провожающие сразу же исчезли из поля зрения Пикерингов, сказано не «прямо», а «отражающими» деталями.

«...Миссис Пикеринг чувствовала себя на редкость легко, вплоть до ощущения полной невесомости порою, хотя и со щемящей болью падения в сердце...»; и далее: «...какою, впрочем, и должна сопровождаться смена родины».

Прощай, и если навсегда,
то навсегда прощай,—

должны были бы в этот момент в сознании Евгении Ивановны возникнуть строки английского поэта (впрочем, сказанные в иной связи и с другим подтекстом).

История получила завершение, сюжет пришел к развязке. Остались лишь мелкие фабульные детали (недолгая жизнь героини в Англии, кончина).

Как же оценить нам двух главных героев повести?

Что касается Стратонова, то вопрос как будто ясен... Впрочем, единодушия среди критиков нет. Некоторые

из них довольно оптимистически представляют себе будущее Стратонова, полагая, что он, после пережитого потрясения, задумается «над бесцельностью своего существования, над тем, оставаться ли ему в одиночестве с прошлым или идти в будущее с народом, страной, веком». Вряд ли, однако, текст повести дает основания для столь благодушного предположения.

Стратонова следует поместить в ряду таких леоновских персонажей, как Виссарион из «Соти», Глеб Протоклитов из «Дороги на Океан», Степан Сыроваров из «Метели». Ему удалось уцелеть в первые годы революции, и он хочет уцелеть и в дальнейшем — любыми средствами, любым путем, в надежде «показать» себя при соответствующих «благоприятных» обстоятельствах и поворотах истории.

А Евгения Ивановна? Как нам отнестись к ней?

Один критик счел возможным прямолинейно строго осудить ее за отступничество от родины. Другой, отнесшись к героине помягче, выговорил ей за то, что она «связала свою судьбу с обреченными, с миром прошлого. Историческая эта ошибка обернулась и личной трагедией».

Пожалуй, героиня заслуживает несколько другого к себе отношения. Ее судьба возбуждает иные эмоции: *жалость* и *сожаление.*

Ведь она не несет субъективной вины: эмигрировала она совсем юной, плохо разбиравшейся в том, что происходило. Не хотела оставлять любимого,— первая любовь! Она не таила зла против родины. Россия для нее — это самое заветное и святое в душе. (Даже Стратонову с его изощренными антипатриотическими выпадами не удалось поколебать ее внутренней приверженности к отечеству.)

Трагедия героини — это трагедия хорошего человека, силою обстоятельств утратившего свой *очаг* и *дом,* искавшего пути обратно и не сумевшего их найти.

В общем плане переживания героини близки к переживаниям тех русских людей описываемой поры, которые, оказавшись силой различных обстоятельств за границей, тосковали по родине, стремились к ней, но не находили в себе решимости вернуться домой в силу ли давления предубеждений или легковерной доверчивости к молве.

Александр Вертинский передает свой разговор с Анной Павловой, имевший место как раз в тот год, к которому отнесено время действия леоновской повести (1923):

« — Все, не задумываясь, я отдала бы за маленькую

дачку с нашей русской травой и березками где-нибудь под Москвой или Петроградом.

— Вы тоскуете по России? — тихо спросил я.

— Ужасно, мой друг, ужасно. До бессонницы, до слез, до головной боли, до отчаяния!»[1]

А почему Евгения Ивановна не сумела найти пути обратно?

Потому, что искала его неправильно — через Стратонова, через личное, частное, индивидуальное. Малейший сбой в этой тонкой, подверженной изменениям и колебаниям узкой сфере бытия, малейшее торможение движения к цели могло привести к дезориентации, к неудаче.

Важно и другое: входя в возраст зрелости в годы вынужденного пребывания за границей, она невольно до некоторой степени прониклась психологией иностранки. Да и к тому же все три года на нее не могла не воздействовать сосредоточенная и систематическая буржуазная пропаганда («ужасы Чека» и пр.). Надвинулся искус нового мироощущения: где хорошо — там и дом, где семья — там и родина.

Но Евгения Ивановна не знала того, что законы человеческой психологии не менее несомненны, чем всякие иные законы. Как будто все верно рассчитав, точнейшим образом спланировав свою личную судьбу, она оказалась бессильна заменить свое русское сердце сердцем другим, английским. Она как-то не учла того, что сама она — не род аппарата, который можно по желанию настроить на жизнь хоть на Марсе, — а земной человек, выросший в определенных национально-исторических условиях родной страны. Она создана из множества координат России. Вне России (навсегда без России!) эти координаты распадаются, рассыпаются, личность теряет свою определенность. Конечно, *иная* личность может существовать, и в каком угодно виде. Но Евгения Ивановна не могла стать такой личностью.

По-своему искал решения этого кардинального вопроса о родном доме для Евгении Ивановны и Пикеринг. Он увел ее от нужды к спокойной, обеспеченной жизни. Но этим он не мог удовлетвориться. Он хотел сделать ее вполне своей, завоевать ее душу. Путь к этому он видел в том, чтобы избавить ее от «чисто русских горестей», — в превращении ее гибельной русской *тоски по родине* в несмертельное заболевание западной *носталь-*

гией, он хотел сделать ее вполне своей, европейской, пустившей корни в другой почве.

Я хочу обратить внимание читателя на совпадение фамилий персонажа леоновской повести с фамилией действующего лица из пьесы Б. Шоу «Пигмалион» — полковника Пикеринга. Последний вместе со своим другом Хиггинсом, лингвистом, производит опыт с простой девушкой-цветочницей Элизой Дулитл. Цель эксперимента — «взять человека и, научив его говорить иначе, чем он говорил до сих пор, сделать из него совершенно другое, новое существо». Эта цель и была ими достигнута: Элиза усвоила стандартный язык и манеры аристократического круга. Хиггинс, окончив эксперимент, склонен был отправить Элизу обратно, но полковник Пикеринг, отнесшийся к ней, как к «леди», то есть как к равной, не согласился со своим другом: ведь она забыла родной язык и может говорить только на чужом. Пути назад, к прежней жизни ей нет.

В сущности, мистер Пикеринг произвел аналогичный эксперимент. Евгения Ивановна научилась английскому языку и выглядела вполне европеизированной, на западный манер, но это не изменило ее душевно, она осталась русской по своей внутренней сути. Смена родины сопровождалась смертельным заболеванием. Операция по пересадке сердца не удалась.

Повесть рассказывает о напряженной борьбе за душу женщины. Эту борьбу по-своему вели герои произведения. Схватились между собой Пикеринг и Стратонов, и вроде бы победил первый, да не стала его победа настоящей...

Противоборствовали предрассудки Жени и открытая, светлая душа советского человека,— к сожалению, опаска и предубеждение у героини не исчезли: слишком краткими были ее контакты с новыми людьми, слишком поверхностным, «шапочным» было ее знакомство с новым миром.

Можно ли сказать с полной уверенностью, что Евгения Ивановна осталась бы на родине, если бы Стратонов оказался другим, хорошим человеком, отправившимся на родину для достижения целей высоких и гуманных? Нет, такой уверенности у читателя не создается. Героиня не могла до конца прояснить свою позицию, и в этом также заключается ее трагедия.

Возникает вопрос и о доле ее субъективной вины в том, что все завершилось так, как это рассказано в

повести. Психологические поединки Евгения Ивановна вела часто успешно (особенно против Стратонова), но такой успех ей не сопутствовал внутри, в ее собственном внутреннем мире.

Леонов со всей полнотой и многосторонностью открыл нам сложность *проблемы человека* в нашу эпоху, показал, как тонко и нежно то, что мы зовем человеческой душой, как надо бережно обращаться с нею, ибо поломка — по собственной или чужой вине — порою невосстановима, и начавшийся процесс изменения необратим.

Итак, что же привлекает нас в повести Леонова? Какой вывод извлекает художник из анализа сложного явления, о котором он нам поведал?

Читателя привлекает нравственный потенциал героини, серьезность ее этических исканий, самое ее стремление, если использовать формулу Льва Толстого, сделать «выбор между добром и злом»[2]. Для нее поездка на родину была связана с ее «больной совестью» (в этом отношении она — персонаж из мира Достоевского), с решением больших нравственных проблем. Трудно было разобраться в скользком, двуличном Стратонове, но она разобралась в нем. (А его не смогли правильно «расшифровать» ни те, кто выслушивал его покаянные речи после возвращения из эмиграции, ни его бодрый и говорливый начальник по «Интуристу»). Поездка на родину была с ее стороны наивной и трогательной попыткой «отпроситься на волю, чтоб не томила больше ночными зовами, отпустила бы ее, беглую, вовсе бесполезную теперь». А она могла бы быть полезной родине...

Для леоновской патриотической мысли характерна убежденность, что родину надо любить всю, с ее печалями и радостями, и в праздники и в будни; и обязательно делить с народом все выпадающие ему непосильные труды и беды. Всякий, хотя бы и недолговременный, обрыв связей с родиной (особенно в ее звездные часы) грозит непоправимым отставанием личности от жизни народа, приводит к утрате чувства сопричастности с его делами, к «бездомности» и душевному сиротству.

Повесть Леонова возбуждает размышления о человеческом счастье и путях обретения его, о нравственной чистоте как важной координате в духовной структуре человека нашего времени. Повесть учит оценивать человека по самому большому счету социальных и этических требований нашей эпохи. Побуждает она и к раздумьям

о том, каким сложным и трудным делом является художническое постижение глубин характеров, взаимоотношений людей, как тонко и проникновенно следует устанавливать взаимосвязь микромира личности и макромира народной жизни и больших исторических перемен в жизни общества.

Повесть эта дает яркое представление о *личности* писателя, о богатом спектре и интенсивности его эмоций, о масштабности и определенности его идейных концепций, о неподражаемом точнейшем леоновском психологизме и многоплановой, проникающей все звенья композиции леоновской философичности.

1964—1976

Сноски и примечания

[1] «Москва», 1962, № 5, с. 210.
[2] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 13, М., 1949, с. 72.

ЗАМЕТКИ

НАЧАЛО ПУТИ

Раннее творчество писателя, как бы оно ни было несовершенно и незначаще, всегда привлекает внимание исследователей. В нем порою находят далекие истоки зрелых произведений, оно оказывается причастным к предыстории их создания, здесь зарождаются склонности и искания, которые находят затем то или иное продолжение в духовной биографии художника.

Не нужно преувеличивать значения первых слабых опытов молодого литератора, приподнимать их весомость, обстоятельно и «всерьез» их анализировать, но не стоит и умалчивать о них, рисовать путь развития художника как неожиданный взлет таланта в пору создания им признанной «первой вещи». (Таким является рассказ «Бурыга» — 1922 г.)

Большей частью раннее творчество — этот «инкубационный период» нарождения нового организма — скрыто от постороннего взора, забыто самим художником, запечатлено лишь на листках неведомо где находящейся рукописи или затеряно на страницах различных, иногда редких изданий.

Леонов, по его свидетельству, сжег в 1920 — 1921 годах рукописи своих первых литературных опытов. Только немногое сохранилось на страницах архангельских газет, начиная с 1915 года. Ранние стихи Леонова, его театральные рецензии дают представление о том, как совершалось рождение художника, как ему приходилось пробиваться сквозь некоторые неблагоприятные давящие традиции литературы начала века, как постепенно укреплялся его интерес к глубокому осмыслению противоречий бытия, познанию начала народности, критическому восприятию жизни той интеллигентской среды, к которой он принадлежал. Ранние опыты Леонова дают представление о формировании его эстетических вкусов и пристрастий, о том, кто из писателей привлекал его внимание, как крепло его словесное искусство, словесное мастерство. Если «первые вещи» часто являются зерном зрелого творчества

писателя, то первые пробы пера являются зерном «первых вещей». И действительно, «Бурыга» и «Конец мелкого человека» (1922) имеют своих литературных прототипов в тех ранних публикациях, которые появились на газетных страницах в 1918 — 1919 годах.

Здесь хочется поделиться с читателем сведениями, которые удалось разыскать на страницах журнала под названием «19» ученического кружка 3-й Московской гимназии (напечатанного на гектографе весной 1918 года) [1]. Сам по себе журнал не заслуживал бы внимания, если б в нем не обнаружилась первая «журнальная» публикация Леонова — несколько стихотворений и сатирическая сказка «Царь и Афоня» (в журнале значится: «Царь Афоня», но это явная опечатка). Особенно интересно как раз это последнее произведение, предвестие линии «Бурыги», самый ранний образчик леоновской прозы (под сказкой стоит дата: октябрь 1917 г.).

В предисловии к журналу имеются сведения о деятельности литературного кружка, о том круге литературных интересов, которыми жил семнадцатилетний Леонов. На заседаниях кружка были прочитаны доклады о Достоевском и Лермонтове («Демон»). Особенно много занимались в кружке Александром Блоком. Выступил с докладом о Блоке и Л. Леонов. И далее говорится: «Кроме вышеуказанного, Л. Леоновым был прочитан целый ряд своих произведений. Стихотворения произвели сильное впечатление, ввиду своей музыкальности, хорошего чтения, а местами и глубокого содержания. Прозу Л. Леонова можно подразделить на две категории: к первой должно причислить его сочинение «Мир», где земная наша жизнь изображается как вечная пляска поколений. В отличие от этого сочинения, четыре других, прочитанных им, отличаются комическим элементом и, как своим сюжетом, так и формой и обстановкой действия, напоминают народные сказки. Итак, сочинения второй категории являются чисто русскими, в отличие от первой».

Такова первая характеристика Леонова — молодого литератора, сделанная его товарищем и современником.

«ПЕРВАЯ ВЕЩЬ»

Так назвал Леонов свой рассказ «Бурыга», опубликованный в 1922 году. Им открывается первый том собрания сочинений.

Этот рассказ — как бы зерно, из которого выросло последующее творчество. Зерно внешне не похоже на растение, которое из него вырастает, но в нем в сконденсированном виде заложена сложнейшая «программа», которая затем поэтапно выполняется в полном объеме.

Это — непритязательный рассказ о судьбе некоего мохнатого лесного существа, мирного и безобидного, которое было вынуждено покинуть родной русский лес, беспощадно уничтоженный и растерзанный дровосеками. Бурыга скитается среди людей, становится игрушкой и развлечением у богатеев. Он сталкивается с причудами и произволом помещиков, купцов, дельцов-спекулянтов.

В обрисовке помещиков и купцов много народного юмора. Так, например, с иронией говорится о пронырливости Бутерброта, об истеричности купчихи, о дворянской амбиции графа. Автор грубовато-насмешлив, когда он говорит о барах и купцах. «А Бутерброт разбогател: вставил себе в пасть золотые зубы, а мог бы и брильянтовые, да отсоветовал один там: не практично, говорит». «Дома у купчихи стал детеныш Бурыга третьим: первой была купчихина моська Аннет... она на задних лапках могла ходить, а вторым попугай Зосима, которого покойный купец в свободное время обучил ругаться неприличными словами». О графе говорится совсем в духе крыловского «Трумфа»: «За неделю стал граф к тому празднику готовиться: пирог испекли в сажень, колбасы корзину целую купили; сам граф, рукава засучив, яблоки рубил, наливки на разных травах настаивал». Раскрывается пустота бар и купцов, их эгоизм и жадность, животный образ жизни, их бесчеловечность, жестокость.

Этим фигурам противопоставлена не только «естественная», чистая душа лесного существа, но и образы доброй бабки Кутафьи, отзывчивой кухарки, рассказчика «деда Егора из старого Ликеева».

Своей народно-фольклорной сказовой манерой этот рассказ напоминает раннюю сказку «Царь и Афоня».

Сложна композиция рассказа. В лирическую стихию повествования о скитаниях Бурыги «вписывается» живая реалистическая обрисовка русских социальных типов, осложненная добавлением комического «испанского» колорита (действие переносится якобы в Испанию). Эта тройная композиция рассказа — совершенно в духе сложных структурных решений, которые так характерны для последующих произведений писателя. Сочетание услов-

ности приемов и образов с бытовым реализмом и «приземленностью» характеристик также предвосхищает специфическую леоновскую художественную манеру.

Яркий, выразительный язык рассказчика, рельефные речевые характеристики персонажей, непринужденная смена интонации и стилей — от деревенского сказа, в духе озорной, замысловатой северной сказки, до проникновенного гоголевского лиризма и лирической патетики,— предсказывают богатую стилистическую палитру зрелого Леонова.

Повествование овеяно поэзией природы.

Как зародился «Бурыга»? Писатель рассказывает:

«Я всегда любил болотные места, болотную флору,— там своя укромная жизнь. Придешь в такое местечко — и эк! как будто что-то спряталось. Кажется, что вот оно было перед вашим приходом, но вы спугнули его, и оно замерло, застыло! Я любил бродить в таких местах.

Помню, в детстве, когда мне было лет семь — десять, мы с братом Борисом часто ходили в лес Гулино, возле деревни Полухино (Калужской губернии). Там была густо заросшая лощинка. Мы пробирались в нее и играли у чистого-чистого ручья. Пили воду из берестяника, который прятали,— слаще не было той воды! (тайна!). Вот из таких впечатлений и родился этот рассказ».

В рассказе заключены и первоначальные писательские размышления философского характера — о жизни и смерти, о человеке и природе, о природно-естественном и человеческой цивилизации, о счастье и страдании, о правде и неправде, о нетленности и нравственной силе народного начала, выражены любовь автора ко всему живому на земле, душевная теплота и гуманность.

Так уже в первом «профессионально» написанном рассказе мы узнаем черты творческой индивидуальности писателя.

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПИСАТЕЛЯ

Листы черновых рукописей леоновских произведений почти лишены столь обычных для черновиков других писателей многочисленных вставок над строками, дополнений сбоку, вычеркиваний кусков, перечеркиваний слов и т. д. Вся работа по совершенствованию текста идет

у Леонова трудным, я бы сказал, изнуряющим путем: страница (или группа страниц) переписывается все вновь и вновь, пока наконец не получается удовлетворяющий автора вариант. Оттого многие страницы рукописей (как и отдельные главы, и текст произведения в целом) имеются в нескольких вариантах. Только сравнение их позволяет ощутить тот гигантский труд, который затрачен на поиски окончательного текста.

Леонов поясняет свой метод работы (в статье «Талант и труд») следующим образом, советуя молодым литераторам «переписывать произведение столько раз, сколько необходимо, чтобы довести до логической ясности и законченности каждую мысль»:

«Переписывайте как можно больше своей собственной рукой. *Глаз* — всегда барин. Он скользит по строке и нашептывает вам: «Неплохо, неплохо»; а *рука* — чернорабочий: при переписке ей просто лень перетаскивать с места на место лишний груз, она непременно по дороге сама будет стараться освободиться от него. Верьте руке!»

А вот что пишет Леонов об архитектуре текста:

«...Я например, пишу очень мелко, отчего Горький не раз и упрекал меня за «микробный почерк». Прошу прощения за неуместное приглашение на кухню: я делаю это для того, чтобы видеть архитектуру главы, страницы, абзаца, видеть, чего в них мало и что в излишке. Если на одной странице умещаются три или четыре обычных страницы, у вас будет перед глазами большой кусок написанного, и тогда видна (как под лупой) логика поступка, эпизода, детали».

В беседе с автором настоящих строк Л. М. Леонов выразил те же мысли еще в таких словах:

«Снова разбить текст, опять расплавить, добиваясь единой отливки, покуда абзац и страница не выльются в едином дыханье, — так идет работа. И только потом, где-то на пятом заходе получается нужная отливка без трещин и зазоров.

Это — кажущаяся чистота страницы: за ней вычеркнутые абзацы — переписка и переписка текста...

Рука должна сама отбрасывать ненужное. Помимо поверки творческим вниманием происходит поверка глазом и рукой, мускульным движением, которое контролирует, сокращает строку экономией затрачиваемого усилия».

ПОДТЕКСТ. НАРАЩИВАНИЕ СИТУАЦИИ

Подтекст,— говорит Леонов,— это «новая, спрятанная координата», «орудие дополнительного углубления и самого емкого измерения героя».

Подтекст присущ как драматургии, так и прозе, но особенно большое значение имеет в драматургии.

Что же такое подтекст? Почему он необходим в литературе?

Леонов ответил на эти вопросы следующим примером:

«Вы — актер. Приходите к директору театра, жалуетесь: «Зарплата у меня маленькая, а я столько лет уже работаю в театре...» — и т. д. Директор отвечает: «Хорошо, я подумаю». Вы ушли, спускаетесь по лестнице и думаете: «Боже, что я наделал! Зачем я все это сказал?! Сейчас идет сокращение штатов. Директор решит: «Ему не нравится в нашем театре, уволю его в первую очередь». Вы ужасаетесь, возвращаетесь к директору, хотите проверить, какое впечатление на него произвели ваши слова. Говорите, что у вас остановились часы, и спрашиваете: «Который час?» И вы слушаете, как он вам ответит. Одно дело, если он скажет: «Половина седьмого». Ответит на вопрос — и все. Другое дело, если он ответит так: «Половина седьмого. Да вы куда так торопитесь?» В первом случае — вы испортили себе карьеру. Во втором — все в порядке, ваши страхи рассеялись.

Так появляется подтекст.

То, что есть в жизни, должно быть и в литературе, на сцене».

С проблемой подтекста Леонов впервые столкнулся в «Унтиловске». Пьесе недоставало второго регистра. Душевный накал, внутреннее напряжение Буслова, стремящегося освободиться от гнетущего давления обывательщины, передавалось слишком однотонно, «на высоком голосе, переходящем в крик» (Леонов). И театр этот недостаток заметил.

Перерабатывая пьесу в сотрудничестве с театром, Леонов углублял подтекст.

«Я, — говорит Леонов,— поступал так: когда напряжение достигало степени крика, я сводил его в подтекст».

Логика творческого развития писателя вела к созданию подтекста как формы более сложного и глубокого раскрытия внутреннего мира людей. Само название пьесы

заключает в себе подтекст. Оно, как сообщает Леонов, получилось из слияния английского until (до тех пор, пока не...), французского inutile (безполезный) и слова «рептилия»[2].

Более уверенно разработан подтекст в романе «Вор». Автор, «обнажая прием», по временам обращает внимание читателя на подтекст в диалогах героев. Так, рассказав про скандал, разразившийся на именинах Зины Балуевой, автор отмечает: «Примечательно, что скандал этот имел причиной как раз те слова, которые остались не высказаны» (в новейшей редакции этой фразы нет). Какие же это слова? Гости говорят о Митьке. Маша Доломанова упирает на его недостатки. Таня защищает брата. Чикилев прикидывается законником: ему любопытно все знать о жителе дома. На самом деле речь шла о другом. Таня боялась узнать всю правду о брате. Фирсов ревновал Машу к Митьке и осторожно направлял разговор на осуждение Митьки, на то, чтобы это сделала Маша. Зинка видела в Маше соперницу и плохого человека, который не имеет права судить Митьку. Таким образом, все были против того, что Маша держит в плену своих чар Митю. Вот что вызывало негодование у всех, хотя об этом не было сказано ни слова.

Другой пример из первой редакции «Вора» — разговор Митьки с Пчховым о причинах Митькиных злоключений. Автор замечает: «Самый бой велся в глубине, а на поверхности играли лишь словесные узоры» (эта фраза теперь также отсутствует). Говорили о пустяках, намеками, как-то отрывочно, а за всем этим стояли: вера Векшина и скепсис Пчхова, оптимизм и пессимизм.

В дальнейшем Леонов совершенствует формы выражения подтекста, и указующий перст автора оказывается ненужным.

Иными словами, у Леонова, по его определению, «...зачастую слова означают только поверхностное очертание, молекулярное натяжение сверху, а все главное — там под текстом»[3].

Разберем несколько примеров подтекста у Леонова.

Сузанна в упор говорит Виссариону, что она узнала его: он — белый офицер. Она думает, что своими словами смутила его, но Виссарион, однако, ничем не выдает своего волнения. Сузанна неожиданно просит его: «Налейте мне квасу, хочу пить!..» — и далее следует: «Напрасно она ждала, что он расплещет, наливая в глиняную круж-

ку». Слова Сузанны имеют подтекст: «А вот я сейчас проверю силу твоего самообладания!» И Виссарион ответил ей «подтекстом» жеста.

Другой пример — из «Нашествия».

Федор Таланов возвратился из тюрьмы в отчий дом. Близок фронт, могут ворваться немцы. Приходит отец, замечает сына. Начинается разговор.

Таланов спрашивает сына, жива ли та, в которую он стрелял:

«...эта женщина... умерла?

Федор. Нет. Я хотел и себя, но не успел.

Таланов. За что же ты ее... так?

Федор. Я любил ее... Зря.

Таланов. А теперь?

Федор молчит.

Приехал отдохнуть? Что ж, поживи, осмотрись».

Таланов знает, что эта женщина жива. Ему просто хочется услышать интонацию и по ней почувствовать душевное состояние сына, его настроенность в эти страшные и ответственные дни.

И Таланов видит смятение сына, но хорошо уже и то, что Федор не оправдывает своего поступка.

В новом вопросе Таланова «А теперь?» звучит подтекст: отец спрашивает сына не только о том, любит ли он эту женщину и сейчас, но и о том, что он, Федор, думает делать теперь.

Появляется двойное звучание реплики.

Сейчас не до личных переживаний, не до отдыха, приближается враг, большое горе у народа... Что будет делать Федор? Но Федор молчит, и Таланов временно переводит вопрос в плоскость житейскую, чтобы затем все же вновь вернуться к серьезным предметам.

Возьмем сцену из «Обыкновенного человека».

Свеколкины — отец и дочь собираются покинуть дом Лодыгиных. Аннушка оставляет здесь частицу своего сердца — ведь она полюбила Алексея, жениха Киры (об этом никто, кроме ее отца, не подозревает). Наступает момент прощания.

Аннушка подходит к Кире:

« — И вы, прощайте. Самая счастливая на свете.

Кира *(держа ее руки).* Верочка сказала мне по секрету, что ваш жених был тогда на матче. *(Алексею.)* Кажется, Егоров, вы не запомнили? Как жаль, что вы не показали его нам, Аннушка!

Аннушка неподвижно смотрит, чуть склонив голову, в лицо Киры. И та, прочтя еще не затихшую боль в застылой улыбке Аннушки, смутилась и заметалась. Теперь она поняла, какой свадебный подарок поднесла ей эта приезжая девчоночка.

Аннушка *(в самые глаза)*. Ну... вы счастливы теперь? Любите Алексея Ивановича!

Кира *(торопливо вынув розы из волос, подарок Алексея)*. Сейчас у меня нет ничего дороже этого. Передайте их... Егорову!

Аннушка *(шепотом)*. Непременно... *(И медленно уходит.)»*.

Кира поначалу говорит в покровительственном тоне, вспоминая об этом, простоватом, разумеется, «парне-футболисте» — женихе Аннушки (этого жениха Аннушка выдумала). И только взглянув в последний момент в глаза Аннушки, услышав ее ответные слова, ее голос, она мгновенно проникает в подтекст ее речи: «Я тебе дарю Алексея, бери его, но я могла бы его взять, если б захотела!» И, спохватившись, протягивает ей, прощаясь, самое дорогое, что было у нее в данный момент,— цветы, подаренные Алексеем.

Передать этот подтекст актрисе, играющей Аннушку, нелегко. Зато в случае удачи — как много сможет она сказать скупыми, лаконичными словами!

К подтексту прибегали и прибегают многие художники слова, но ни один из современных писателей не использует его так систематически, ни один из них не насыщает свое творчество такими многообразными формами подтекста, как Леонов.

Леонов говорит: «Зрителю не нужно говорить все. Надо вовлечь зрителя в действие, сделать его соучастником происходящего на сцене. Ведь зрители всегда знают больше, чем любой отдельный автор. Подтекст создает возможность достижения громадной емкости образов».

«Я вижу будущность нашей драматургии в огромных подтекстах, которые связывают ее со зрителем. Сегодня для художника недостаточна та клавиатура, которой распоряжается только он сам. Гамма его мастерства должна охватить целиком и клавиатуру зрителей». И, связывая далее свою мысль с вопросом об оценке наследия Достоевского, Леонов говорит о том, что этот писатель всегда дополнял свою клавиатуру клавиатурой читателей. Правда, есть читатели, которым нравится иметь немного струн

и которые Достоевского не понимают, но пусть это обстоятельство не мешает другим ценить его произведения[4].

Когда (в связи с премьерой «Золотой кареты») Леонова спросили относительно основных идей его пьесы, он уклонился от прямого ответа: пусть идею вычитает и составит сам зритель!

Леонов ответил на поставленный вопрос таким образом: автор хотел показать людей, которые испытали в жизни неудачи, и людей, которым счастье благоприятствовало (Тимоша, Березкин, с одной стороны, отец и сын Кареевы — с другой); передать ощущения человека, который едет *назад*, чтобы посмотреть свою молодость, тех людей, которых он знал раньше. В пьесе много встреч героев с молодостью и прощаний с ней. Прощаются с нею по-разному: Кареев, Марья Сергеевна, Непряхин...

Иными словами, Леонов предложил зрителям самим ответить на заданный ему вопрос, самостоятельно сделать выводы из тех сопоставлений образов, которые даны в пьесе, прислушаться к репликам персонажей, к линии их диалогов, к «второму регистру», который автор все время заставляет звучать.

Леонов ставит вопрос о радикальном изменении взаимоотношений сцены и зрителей. Он так поясняет свою мысль:

«Возьмем такой пример. Представьте, по шоссе мчится машина: колеса вертятся, кузов неподвижен — машина с огромной скоростью летит по ровной дороге.

«А что случится, если вдруг зажать цапфы ведущих колес машины? (Ну, и чтоб мотор был очень силен, конечно.) Тогда завращается кузов вокруг колес!

Колеса — театр, кузов — зрители. Обычно театр вращается перед зрителями. А нужно, чтобы зрители начали вращаться вокруг театра. Не «театр для зрителя», а «зритель для театра»! Зритель «допускается» присутствовать при спектакле».

Развивая эту мысль, Леонов говорит об изменении взаимосвязей сцены и зрителя. Пусть театр откажется от суетливой сценической динамики, от подчеркнутых театральных жестов и мимики, от торжественных тирад и декламации, а даст «простое изображение жизни в правильных формах» при минимальном сценическом движении и жестах, с подтекстом, и зритель будет активно воспринимать изображаемое, дополняя его своим опытом,

своими знаниями. Внутренний мир зрителя будет весь в движении.

Это — «театральная», сценическая мотивировка необходимости внедрения подтекста в литературу и театр.

Леонов не ограничивается только такой мотивировкой. Свой вывод он обосновывает психологией творчества.

«Всегда ужасно неточно слово, даже фраза. Отсюда неудовлетворение у писателя. Хочется так сказать, чтобы как бы вырезать резцом по меди. Найти законченную формулу явления. Это не всегда удается.

Но есть другой способ достижения повышенной точности — создать эту формулу в уме читателя и зрителя — с помощью подтекста».

Подтекст свойствен не только отдельным элементам словесной «ткани» произведения — авторским описаниям, репликам персонажей, диалогам. Подтекст присущ отдельным сценам, ситуациям, сопоставлениям судеб героев в сюжете произведения по какому-либо признаку, прямо не названному автором; наконец, есть подтекст у всего произведения в целом,— подтекст, являющийся в сущности аналогом такому понятию, как полнота и многогранность идейно-образной концепции произведения.

У Леонова есть сравнение текста и подтекста с надводной и подводной частями корабля: надводная часть — важна, но главное, что держит корабль на плаву, что приводит его в движение,— остов, винт — находится под водой. Их-то и надо иметь в виду, ощущать, знать.

Невольно припоминается почти аналогичное сравнение, сделанное Э. Хемингуэем. Повесть «Старик и море», по признанию писателя, обдумывалась и подготавливалась тринадцать лет. Автор изучил жизнь рыбацкой деревни, всех ее жителей — словом, постарался узнать о той среде, к которой принадлежал старик, все. И только после этого он написал свою повесть, в основе которой лежал случай, происшедший в деревне.

«Это,— объяснил Хемингуэй своим гостям из Москвы,— как у вашего Станиславского: актер, который произносит на сцене всего два слова, должен знать о своем герое все. Такая работа, как айсберг. На видимую часть его — семь частей, скрытых под водой. Это его основание, и оно придает силу и мощь той верхушке,

что видят люди. Чем больше вы знаете, чем больше — «под водой», тем мощнее ваш айсберг...»[5]

Такая работа «по системе Станиславского» и является одним из творческих принципов Леонова.

* * *

Какова «механика» образования подтекстов в произведении Леонова, «механика» создания сцен, эпизодов и ситуаций двойного, тройного и большего числа звучаний? (Леонов как-то сказал, что в «Золотой карете» есть ситуации «двойные, тройные и пятерные»)[6].

Для характеристики таких сложных ситуаций Леонов употребляет термины «наращивание ситуации», «скрещение координат».

Чтобы понять, в чем тут дело, разберем один пример из «Дороги на Океан».

Курилов и Лиза спустя некоторое время после начала их знакомства попадают в дом отдыха. Постепенно дружба переходит в любовь. Как же происходит объяснение в любви? Как подготавливается ситуация?

Можно было бы все происшедшее описать довольно просто.

Курилову нравилась Лиза; он часто виделся с ней и наконец полюбил ее. И он сказал ей: «Я люблю тебя!»

Все предельно ясно и просто.

Но можно эту ситуацию усложнить, обогатить: Курилов говорит ей о том, что любит ее, потому что в этот день она надела новое платье и он ее как-то по-новому увидел. Усложнение возможно и в другом направлении: положим, они пошли гулять, пошел дождь, она вся промокла, ему стало жалко ее — и это чувство жалости толкнуло его к раскрытию своего чувства... Так можно все более и более усложнять, «наращивать» ситуацию, вводя все новые и новые «координаты».

Так именно и поступает Леонов в «Дороге на Океан».

Основная ситуация такова: происходит сближение героев, возникает любовь, они боятся друг другу признаться.

Начинаются «наращения» ситуации, причем одни из этих «наращений» усиливают возникшее чувство, другие — тормозят его развитие. Происходит борьба, взаимодействие многих факторов, и это придает эпизоду ту

«сложность», которая и делает его столь художественно полнокровным, жизненно убедительным, содержательным, психологически насыщенным.

Лиза не только любит Курилова, но и уважает его, глубоко взволнована его человечностью, его необычайной чуткостью и отзывчивостью к другим людям. Он ей глубоко симпатичен, в нем она нашла того хорошего человека, который до сих пор как-то не встречался ей на жизненном пути и в котором она так нуждалась. С ним она делается лучше. Курилов прояснил для нее жизненные горизонты. Он сумел сделать ее жизнь осмысленной и целеустремленной. Через Курилова Лиза приобщилась к большим идеям нашего времени. Ей стали понятны ранее казавшиеся отвлеченными идеалы коммунизма, которые в передаче Курилова выглядели так зримо, так реально. Курилов увлек ее своими мечтами о будущем.

Глубокая симпатия к Курилову делала любовь Лизы более глубокой, сильной. Введение координаты «человечности» Курилова усложняет и обогащает основную ситуацию.

Действие происходит зимой, в Борщинском доме отдыха. Это «условие» вносит в жизнь героев момент необычности. Курилов и Лиза раньше никогда не были в доме отдыха; теперь у них масса свободного времени. Обычные повседневные дела временно отходят в сторону, и на первом плане оказываются милые мелочи санаторного быта, простые радости неожиданных встреч, очарование русской зимы, снежная роща,— все это придает самой встрече Курилова и Лизы оттенок необычности, настраивает на мечтательный лад, пробуждает чувства, которые в иной обстановке могли и не пробудиться.

Мы кратко перечислили все то, что непосредственно усложняет основную ситуацию. Но писатель вводит и факторы, отдаленно влияющие на нее.

Курилов недавно потерял жену, и память о ней сдерживает растущее чувство; с другой стороны, сама одинокость Курилова в личной жизни, обостренная его внезапной болезнью, удалением от дел, питает это чувство.

Лиза ушла от мужа, и разрыв этот был окончательным; она понимает, что ей нужно начинать свою жизнь — и не только личную — сызнова. Почему бы не пройти по

жизни вместе с Куриловым? Может быть, теперь она найдет свое счастье?..

Счастье... Авторская дума о человеческом счастье входит во все звенья «Дороги на Океан». Как добывается счастье, какими путями человечество идет к своему счастливому будущему? В чем счастье человека? Как оно соотносится с его трудом, с требованиями долга, с обязанностями перед другими людьми? — эти и другие вопросы ставит писатель в своем романе.

История личных взаимоотношений героев раскрывается на широком фоне «ручьистых» потоков пестрой и многоцветной жизни, поисков счастья людьми различной судьбы, благотворных глубинных перемен в стране, вызревания новой социалистической морали...

Не все благоприятствует любви героев. Многое мешает ей. Тут и большая разница лет, и настороженное отношение к происходящему со стороны приемного сына Курилова Алеши (Алеша однажды стал невольным свидетелем «нежностей» между Лизой и отцом), и тяжелая болезнь Курилова (герой сомневается в своем праве на любовь Лизы). Тонкой психологической правдой насыщено леоновское повествование о любви умудренного жизнью человека к молодой женщине.

И вот финал, еще более обогащающий ситуацию. Кажется, все подготовлено к тому, чтобы герои объяснились в любви, чтобы он сказал ей наконец: «Я люблю тебя». Но автору мало тех «наслоений», которые он дал. Он вводит новые детали и «координаты».

В отношениях героев наступает как бы охлаждение, отрезвление. В Курилове берет верх сознание того, что он не должен «распускаться», поддаваться миражным видениям счастья... Лизу пугает его сдержанность, сама сложность их отношений. Приходится ей задумываться и над вопросом о том, как вообще ей жить дальше: семья развалилась, театральная карьера не удалась. Как раз в это время ей настойчиво предлагают работу, которая ее заинтересовала — руководить театральной самодеятельностью в Черемшанском депо,— не в Москве, где живет Курилов, а тут, возле Борщни. Не прояснилось до конца и само ее чувство к Курилову: в нем пока что было больше восхищения хорошим человеком, чем бескомпромиссной подлинной страсти.

И вот наконец происходит объяснение. Однажды, проходя мимо комнаты Лизы, Курилов заметил через

приоткрытую дверь («...жизнь в Борщне была простая»), что там что-то случилось.

«Полуодетая, стоя на коленях, она одной рукой торопливо шарила в чемодане, кинутом на полу. На ее левой, откинутой в сторону руке он заметил кровь. Зажмурясь, он спросил баском, не нужна ли его помощь... Оказалось, Лиза сильно порезала палец и просила Курилова натуго перевязать кровоточащую ранку. Он вошел, она протянула ему руку...

«— Я не гляжу... не гляжу! — бормотал Алексей Никитич, а ночной воздух Лизиной комнаты мутил ему голову.

Она стряхнула кровь с руки, чтобы виднее была ранка, и тотчас же новая капелька выросла на порезе, и созрела, и упала на пол. Она гипнотизировала обоих, эта смородинка крови, и через какую-то внезапную жалость сблизила их... Лиза не сопротивлялась и только откидывала руку в сторону, чтобы не измарать его кровью, завороженно глядя на капельки снега в его седых усах».

Так наконец открылось чувство, и последнее «наслоение» сделало ситуацию еще более психологически глубокой и правдоподобной. Внезапная жалость стала тем толчком, который устранил последнюю перегородку, смел последние препятствия...

Таков леоновский метод «наращивания» ситуации, метод «двойной», «тройной» и «пятерной» ситуации, который делает его повествование столь лаконичным и бесконечно емким, сдержанным и необычайно выразительным. Автор играет на многих струнах в душах читателей, мобилизует самые разнообразные переживания и знания читателей для того, чтобы бережно донести до их сознания и чувства жизненную правду — выхваченные им 5 — 10 — 15 «координат» из реальности, где их бесконечное множество, учитываемое в порядке первого приближенья к истине лишь всей совокупностью искусства, науки и человеческой практики за всю историю существования людей.

Как назвать этот метод Леонова — подтекстом или системой «координат», «наращиванием» ситуации или как-либо иначе,— в сущности безразлично. Важно понять художественную систему писателя и отдать должное его большому искусству.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ О КРИТИКЕ

Всем движением современной литературы выдвинут вопрос о критике.

В этот разговор включаются и писатели, те, кто предоставляет критикам «материал» для суждений. В их высказываниях, проникнутых пониманием специфики искусства, особенностей творческого процесса, находим новые аспекты в определении задач критики.

В письме к автору настоящих строк (сентябрь 1969 г.) Леонов так отозвался о задаче литературоведа, изучающего творчество писателя:

«...мне всегда казалось, что у настоящего писателя его книги есть его духовная биография, и не хулить ее надо либо в рамки своей схемы вгонять, а вот так и рассматривать — ее всю, как историю заболевания некоей мечтой или идеей. Дело критика, поскольку ему видней со стороны, помочь нашему брату увидеть себя во весь (возможный также) рост, найти свой голос, структуру творческого кристалла. Иногда нам труднее это дается — извнутри, из этой душной тьмы, откуда мы рвемся с нашими живыми куклами, двойниками, фантомами на голубой свет господний.

Мы и должны быть разные, нарушающие все ожидания и эталоны, несхожие — как рисунок на ладони.

Разумеется — в случае, если у него, литератора, есть своя, эта биография, задание неба, которое он и выполняет горбом и кровью души, своя окрестность наконец, в которой есть где и интересно (независимо от данной темы, книги и сюжета) побродить современнику (читающему)».

В этом письме обращают на себя внимание несколько моментов.

Прежде всего понятие духовной биографии писателя. С точки зрения Леонова, произведения писателя интересны не только моментом отражения объективной реальности, событий, характеров, но и эстетическим воплощением духовных качеств и духовного развития самого создателя произведений. Художественный субъект признается важнейшим элементом и слагаемым содержания художественных произведений.

Важнейшей координатой духовной биографии художника является, по словам Леонова, «история заболевания

некоей мечтой и идеей». Со словом «заболевание» встречаемся и в леоновском определении генезиса образов: «У меня это начинается обычно с смутного, но упорного заболевания словесным образом, портретом, с неопределенного предчувствия, что его возможно найти»[7].

«Мечта» и «идея» постепенно захватывают всю натуру художника, становятся ядром его духовной сущности.

Не всякий писатель обладает собственной духовной биографией. В таком случае, видимо, критик имеет право более «вольно» определять свой системный подход к творчеству писателя.

Как понять специфическое леоновское замечание об «окрестностях»? Оно имеет в виду, вероятно, и способность писателя побудить читателя ассоциативно мыслить о явлениях, непосредственно в произведении не отраженных, и кругозор, мыслительную масштабность художника. Думается, что к вопросу об «окрестностях» имеет прямое отношение следующее высказывание Леонова: «...я рассматриваю страницу, написанную мной, не только как кусок информации, которую я должен сообщить, но и как лестницу, по которой можно спуститься в самые глубины, в преисподнюю событий, внутрь самого предмета, который анализирую»[8]. «Окрестности» — это внутренняя емкость текста, его суггестивность, его художественный подтекст.

Дело критика — всегда иметь в виду эти специфические качества художника, считаться с ними, строить свои суждения и самый план анализа творчества писателя в соответствии с ними.

Особенный акцент делает Леонов на творческой индивидуальности писателя. Он зовет критиков понять «структуру творческого кристалла», ту призму, сквозь которую писатель смотрит на мир, ту особую систему, которая формирует художнические впечатления бытия. «Несхожие — как рисунок на ладони», «разные, нарушающие все ожидания и эталоны» — в этих словах бескомпромиссно выражено убеждение Леонова в том, что индивидуальное своеобразие писателя является условием его творческого существования.

Отвечая на вопрос о том, какую роль могут сыграть литературоведы в познании особенностей его собственного творчества, Леонов между прочим сказал:

«Конечно, их работа имеет большое значение, если она не тратится на пересказывание произведения,—

ведь читатели и без этого рано или поздно поймут смысл книги. Литературоведы могут написать о сквозных темах моих книг. Возьмем «Бурыгу», один из моих первых рассказов. Там уже заложено все то, что в дальнейшем развернуто в моих книгах: лес, цирк, любовь к родине, всепоглощающая страсть, сказочные и таинственные силы леса. Поэт навсегда заболевает своей большой темой, и он все вновь и вновь возвращается к ней»[9]. Так снова возникает поэтический образ «заболевания» художника, на этот раз «пожизненного».

Здесь подчеркнуты органичность творческого пути писателя, внутренняя связь, существующая между произведениями. Писатель не просто переходит от темы к теме, не только следует за логикой событий, за реальным движением истории, но и сохраняет свою собственную логику, рисует движение собственного художественного мира образов, тем, мотивов. Для писателя его разные книги объединяются в одну большую тему, которая разрабатывается всю жизнь. Это страницы одного произведения, которые непрерывно шлифуются, уточняются и обогащаются, а в необходимых случаях по принципам диалектического скачка радикально меняются и пересматриваются.

Рассказывая о романе, над которым он работает последние годы, Леонов между прочим сообщает, что в новой книге появится «маленькая девочка Катя, о которой мечтал Увадьев в «Соти». Катя за это время выросла и многое поняла»[10]. Явившийся писателю в давние годы образ «вырос» по всем законам человеческого существования и теперь появится перед читателем в новом возрастном качестве.

Большой писатель имеет свою духовную биографию, которая входит в образы и темы его произведения. Она интересна сама по себе, входит как исторически реальное и значительное явление в общую летопись эпохи, в историю духовной жизни народа.

ПИСАТЕЛЬ-ОБЩЕСТВЕННИК

Советский писатель не отделяет своей профессиональной работы от общественно-литературной. Поражает широта и многообразие деятельности Леонова.

Возьму один год жизни писателя — 1948.

Сначала перечислю его постоянные общественные

обязанности: депутат Верховного Совета СССР и Моссовета, член Комитета по делам искусств, член художественного совета при Министерстве кинематографии. (Я уже не говорю о «должностях» писательских: член президиума и секретариата Правления ССП СССР, редколлегии «Литературной газеты», председатель правления Литфонда).

Выезжал в составе делегаций: писателей — в Киев для участия в торжествах в связи с тридцатилетием Советской Украины (январь), правительственной — во главе с К. Е. Ворошиловым,— в Венгрию на празднование столетия Венгерской революции 1848 года (март), советской общественности — на Международный конгресс деятелей культуры в защиту мира в Польшу, во Вроцлав (август), писателей — на съезд писателей Украины, в Киев (декабрь).

Открыл вступительным словом юбилейный вечер, посвященный семидесятипятилетию со дня рождения Пришвина (февраль), вечера встречи писателей с геологами, разведчиками недр (февраль), с работниками лесного хозяйства (ноябрь), председательствовал на встрече участников декады латышской литературы, со слушателями Военно-политической академии имени В. И. Ленина.

Выступил с речью на митинге трудящихся Вроцлава в защиту мира (август). Принял участие в обсуждении сценариев в художественном совете Министерства кинематографии (февраль). Приветствовал бразильского писателя Жоржи Амаду на встрече в ЦДЛ (декабрь). Присутствовал на «весеннем зеленом базаре» в Дзержинском детском парке (май). Вошел в состав постоянной комиссии ССП по бумажной промышленности (февраль).

В 1948 году появились публицистические статьи Леонова: «Бессмертие», «Венгерская весна», «Золотое зерно», «Непримиримость», «Жаба», «Солдат человечества», «Птица, облетевшая мир», «Достояние народа» и др.

Здесь приведены лишь данные, почерпнутые в печати. Совершенно очевидно, что они далеко не полные.

Было бы очень интересно дать такую хронику деятельности Леонова за все годы его литературной жизни: появилось бы весьма поучительное и выразительное свидетельство об активности писателя, о его энергии и

инициативе, о широте его связей с жизнью страны, с обществом и народом. Он поистине видный государственный и общественный деятель нашего времени.

Сноски и примечания

[1] Экземпляр журнала предоставил автору настоящей работы Н. М. Белинкий (ныне покойный), участник этого кружка.

[2] Впрочем, есть фамилия Унтилов: И. А. Унтилов — известный путешественник 20-х годов.

[3] «Золотая карета». Материалы к постановке пьесы Л. Леонова. М., 1946, с. 8.

[4] «Literarní noviny», Praha, 1957, 2 III, s. 6.

[5] Боровик Г. У Эрнеста Хемингуэя.— «Огонек», 1960, № 14, с. 27.

[6] «Nová mysl», Praha. 1959, № 4, s. 433.

[7] Gespräch mit Leonid Leonow. — «Sinn und Form» (Berlin), 1972, 4. Heft, s. 762.

[8] Открытията и отговорността на писател. Беседа с Леонид Леонов.— «Литературен фронт» (София), 1970, 22 октомври.

[9] «Sinn und Form», S. 768.

[10] «Sinn und Form», S. 764.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Леонид Леонов привлек к себе внимание с первых же шагов в литературе. Яркая талантливость автора, новизна и глубокость его поэтической мысли были замечены сразу, и вскоре его творчество получило широкое признание, вокруг произведений завязывались критические дискуссии полемика. Конечно, такого рода споры — нередкое явление в истории литературы. Но обсуждения леоновских вещей носили особенно пристрастный характер и порою сопровождались критическими нападками.

На то были свои основания, и прежде всего взрывной писательский темперамент, своеобразная «задиристость» писателя. Леонов смело брался за решение очень сложных и острых проблем времени, всегда поражал оригинальностью взгляда, четкой выявленностью своих симпатий и антипатий. Леоновские произведения требовали и требуют от читателя ответной реакции, их невозможно игнорировать, не замечать, замалчивать. Воспринимая живописно-зримое изображение жизни у Леонова и осмысливая богатство его идей, читатель вместе с тем все время слышит, различает голос, индивидуальную интонацию автора, отчетливо ощущает то, что на языке литературной критики называется активностью художественного субъекта.

Оттого нередко выплескиваются волнение и запал автора в протуберанцах прямого публицистического слова.

Оттого Леонов, не удовлетворяясь традиционным методом постепенного воздействия средствами искусства на нравственное сознание читателей, стремится вызвать своими произведениями безотлагательные реальные действия, как это было в случае с романом «Русский лес» и связанными с лесной темой статьями и интервью 40 — 60-х годов; так же «напористы» и требовательны выступления Леонова, посвященные теме писательской ответственности и писательского долга в обществе (роман «Вор», доклад «Слово о Горьком», речи на европейском

форуме писателей в Ленинграде и на конгрессе Пенклуба в Югославии, статья «Талант и труд»).

Леонов — художник необычайно цельный. Его произведения, от ранних рассказов до романов и пьес, созданных десятилетия спустя, образуют «как бы звенья одной цепи, одной темы» (Е. Сурков). Художник изобретательно варьирует и неустанно развивает однажды родившиеся темы и образы, всесторонне выявляет их эстетико-познавательные ресурсы, тесно скрепляет рожденные иным временем темы и образы с предшествующими, открывает и обозначает свойственный им идейный и художественный общий коэффициент.

Можно подумать, что такой тип творческой работы ограничивает автора, делая его нечувствительным к влияниям изменчивого социального бытия, крутых поворотов истории. Но нет, такое предположение опровергается всем развитием леоновского таланта, чуткого к думам и настроениям народа, к велениям времени, истинно актуального по своим идеям и мироощущению и в своих художественных решениях.

Вследствие этого дискуссии вокруг Леонова, возникшие давно, еще в 20-е годы, единой фабулой развивались в последующее время, вплоть до сегодняшних критических размышлений и споров. Этапы критического восприятия произведений Леонова — это звенья многолетнего разговора, последовательное развитие, а в ряде отношений и случаев и корректировка возникших прежде мнений, оценок, гипотез, предубеждений и ошибок. Вместе с тем осмысление истории истолкования произведений писателя позволяет лучше понять логику и закономерность леоновского творчества, выраженные то плавной линией эволюции, то крутым изломом внезапного «прыжка»; более полно расшифровать полемическую направленность и подтекстовые смыслы произведений, многоаспектные связи их с жизнью, с «внелитературным» материалом.

Леонов входил в литературу в атмосфере понимания и поддержки (вспомним отзывы Горького, Луначарского, Фрунзе, Фурманова). Но нельзя не заметить того, что в оценке леоновских произведений рано возникли ложные тенденции. С одной стороны, акцентировка исключительности и уникальности его творческой индивидуальности, с другой — запальчивое отрицание сколько-нибудь значительных достоинств в его творчестве. Обе

эти тенденции, при всем их несходстве, приводили к сходному выводу, отъединявшему Леонова от главного потока послеоктябрьской революционной литературы.

В первом случае критики как бы чересчур «индивидуализировали» творчество Леонова, превращали его в феномен, в блестящее исключение, в сплошную незакономерность... Но, быть может, от этого выигрывала обрисовка творческой индивидуальности писателя? И он четче представал перед читателем в своей главной сути? Нет! Замкнутый в исключительной неповторимости, он выглядел в критическом освещении беднее и однообразнее, чем был на самом деле. Он оказывался в вакууме, в оторванности от писателей-современников, и поневоле эта критика стала видеть в его творчестве лишь продолжение старой традиции, а то и просто рецидив, талантливое повторение того, что уже дала классическая литература. Оставалась незамеченной принципиальная общность пути формирования и развития Леонова с путями крупнейших советских писателей, и в сущности оказалась непонятной свойственная ему подлинная оригинальность индивидуального аспекта ви́дения мира и новаторского решения общих творческих задач, которые решала советская литература.

Во втóром случае творчество Леонова становилось объектом вульгаризированного и к тому же грешившего большими неточностями в суждениях упрощенного социологического литературоведения, накрепко привязывавшего писателя к мелкобуржуазной («унтиловской», «зарядьевской» и т. д.) социально-классовой прослойке и из этого придуманного обстоятельства выводившего «все его качества» (имеется в виду рапповская и переверзевская критика). Свою задачу эта критика видела не в объективном анализе явления искусства, не в изучении его действительной специфики, реальных взаимосвязей единичного с общим, а в высокомерном критиканстве, в обличении автора, зачастую в терминах безапелляционного судейского вердикта. Специфическое и индивидуальное она демагогически истолковывала как индивидуалистическое и чуждо-устарелое, подлинный реализм воспринимала как натуралистическое описательство и объективизм, психологический анализ клеймила как проявление апологетики стихийности и протаскивание фрейдизма и интуитивизма. Эта критика зачастую отождествляла

позицию писателя с позицией его героев, игнорировала авторские концепции в их полноте и сложности, вследствие чего от нее ускользали широкая позитивная гуманистическая программа Леонова, его острый революционный критицизм в оценке мещанства, буржуазного индивидуализма и анархичности. Эта критика руководствовалась примерно таким рассуждением: «Леонов остается и останется *нашим* лишь постольку, поскольку мы его критикуем и будем критиковать». Свою миссию она видела в «подталкивании» писателя, в «предостережении» от ошибок и пр. Эта критика была неспособна что-либо понять в таланте и творческом развитии Леонова, сколько-нибудь правильно оценить его произведения, искусственно отрывала художника от почвы, его питавшей, и от традиций, его взрастивших. Она отнимала у него перспективу. К сожалению, отзвуки этой псевдоортодоксальной критики 20-х годов не раз возникали в 30 — 50-е годы.

Когда в 50-х годах к изучению творчества Леонова подключилось литературоведение с его методами исторического и системного изучения явлений искусства, оно попыталось прежде всего преодолеть эти тенденции. Путь писателя осмысливался в 50-е годы как путь к социалистическому реализму, как трасса творческого движения, совпадавшая в главном и основном с трассой движения всей советской литературы. Были пересмотрены и отвергнуты «категорические императивы» вульгаризаторско-догматической критики и посредством детального анализа леоновской прозы и драматургии продемонстрированы великолепные ее качества, подчеркнуты сила и величие писателя, давшего замечательную художественную летопись революционной эпохи.

Означал ли этот поворот в осмыслении Леонова, что изучение творческой индивидуальности писателя заглохло, что критика не продолжила попыток уточнения особенного и своеобразного в творческом опыте писателя? Нет. Именно в 50-е и 70-е годы появились работы ряда авторов, давшие более точное представление о творческом пути писателя, о специфических особенностях его реалистического метода, о жанровом богатстве и своеобразии его произведений, о характере преемственной связи творчества Леонова с русской национальной художественной традицией. Все это было связано с общим усилением интереса науки о литературе к личности художника, к

характеристике творческой индивидуальности писателя.

Теперь, в большой ретроспективе, нам яснее становятся те трудные пути познавания своеобразия художественной системы леоновского реализма, которыми шла часть критики 20 — 30-х годов, принимавшая черты творческого своеобразия писателя за «пороки» его творческого метода, отражавшие якобы присущую ему идейную уязвимость, недопонимание революции и т. д. Художественное своеобразие Леонова, особенности его реализма причудливо воспринималось частью критики как отъединенность автора от жизни, который в силу этого якобы подменяет полноту изображения реальности в ее передовых тенденциях разного рода «вымыслами» творческой фантазии и демонстрацией обильного негативного материала, а методы добротного бытописания и психологизма искажает и портит поэтическими условностями, затейливой архитектоникой и неумеренной символизацией. Именно в таком духе оценила часть критики романы «Скутаревский» и «Дорога на Океан», пьесу «Половчанские сады». К этим деформациям критического восприятия Леонова прибавлялась изрядная доля непонимания национального своеобразия авторского мироощущения и тех художественных традиций, которые он ценил, и в этом отношении критика 20 — 30-х годов как бы перестала считаться с проникновенными горьковскими оценками (вспомним слова Горького о Леонове — «страшно русском художнике», о «большом русском писателе» — продолжателе «дела классической русской литературы»).

Нельзя думать, что понимание своеобразия леоновского реализма (социалистического реализма!) в критике последних десятилетий было бесспорным. Отдельные литературоведы силились и в это время отыскать в реалистическом методе Леонова обязательные изъяны, несовершенства, состоящие, по их мнению, в односторонней увлеченности писателя логическим выражением мысли в ущерб психологической правде характеров и пластичности изображения жизни. Философская структура леоновских произведений, разветвленность и многоэтажная постройка его идейно-образных концепций, насыщенность мыслью бытовой реалистической детали, приобретающей в соответствующей ситуации, на скрещении заданных автором смысловых координат, значение законченной фор-

мулы явления, — все это плоско истолковывалось ими не как новый шаг в развитии художественных средств индивидуализации и типизации, а как «огрехи» в творческой работе, как ослабление реалистической основы.

В прежних и нынешних спорах о Леонове не раз возникал вопрос о противоречиях в его творчестве. Иные критики многозначительно напоминали о том, что в мире нет явлений, лишенных внутренних противоречий (диалектика!) и что поэтому у Леонова они должны быть непременно найдены и четко указаны. В 20-е годы (а порою и в 30-е) критики искали противоречий в мировоззрении писателя, порою даже в его политических взглядах, и эти поиски, как для нас теперь совершенно ясно, были бесплодны: ведь Леонов был не только бойцом революции на фронтах гражданской войны, но и зачинателем, активным строителем новой, революционной литературы.

Проблема противоречий в творчестве писателя, конечно, должна разрабатываться. Но не надо разговор об этом обращать обязательно в укор автору.

На одно из противоречий намекнул сам Леонов в приветствии участникам посвященной его творчеству конференции в Лейпциге (1970). Это — противоречие между «недостаточно точной формой» и авторскими идеями, авторскими наблюдениями над современным миром и современниками. Причина? «...Из-за стремительного времени», — говорит Леонов. Примененное здесь понятие «точности» формы следует сопоставить с леоновским определением горьковского реализма, имеющимся в «Слове о Горьком» («реализм высокой точности»). Леонов привлекает наше внимание к противоречию в творческой работе современного писателя, специфичному именно для нашей эпохи: оно рождает новые творческие муки, побуждает автора вырабатывать новые приемы «ухватывания», художественного фиксирования динамичной реальности. Рассмотрение такого рода противоречий поможет критике вникнуть в самую сердцевину творческих проблем художника, живой диалектики современного творческого процесса.

Не раз отмечалась в критике сложность произведений Леонова, требующая от читателя напряжения мысли, умения видеть внутреннее единство внешне разомкнутых звеньев, проникать *внутрь строк*, бродить по *окрестнос-*

тям образа, темы, постигать сокровенный философский смысл пластических картин бытия и самой структуры произведения фокусирования жизненного материала. Порою обо всем этом говорилось в негативном плане — как об изъянах его метода. При этом как-то забывалось, что, во-первых, читатели бывают разные — одни более, другие менее подготовленные к восприятию произведений искусства,— и что последней категории читателей, естественно, не так-то легко оценить достоинства философско-психологической прозы Леонова; и что, во-вторых, писатели бывают разные: одни преподносят читателю готовые истины, как иная мать разжеванную пищу ребенку,— другие стремятся вовлечь читателя в активную сотворческую работу, побудить его, активно размышляя, уяснить истину глубже, полнее.

Понятно, что известная сложность творчества Леонова, насыщенность философским смыслом элементов формы создают объективную основу для разноречий в его оценке, критических споров, дискуссий. К сожалению, порою такие споры мало помогали понять творчество писателя, приводили к шатким и односторонним заключениям, о которых, впрочем, вскоре все забывали. Споры эти были плодотворными в тех случаях, когда противоречивость и сложность леоновских произведений рассматривались как признаки их несхематичности и неоднозначности, как выражение оригинальной концепции реализма, как проявление философской акцентировки идейно-образных концепций.

В 50 — 60-е годы фронт исследований расширился, к советским литературоведам присоединились зарубежные ученые, которые выявили новые аспекты в исследовании творчества Леонова. Оно стало рассматриваться и изучаться в контексте мировой литературы. Марксистская критика обратила особое внимание на интернационалистский пафос творчества художника, на то, что проблемы России и Советского Союза Леонов умеет освещать в их соотнесенности с проблемами народов мира, с теми ситуациями и конфликтами, которые складываются и проявляются далеко за рубежами Советского Союза.

Но за рубежом устойчиво существуют и искаженные трактовки творчества Леонова в буржуазном и находящемся в тесной зависимости от него ревизионистском литературоведении. Творчество Леонова противопоставляется

советской литературе, леоновский реализм — социалистическому реализму. Как это делается? Сперва формулируется некий *эталон* советской литературы, а затем путем сопоставления с ним творчества Леонова устанавливается, что оно не соответствует этому эталону и, стало быть, делается дальнейший вывод; развивается вне принципов социалистического реализма. К этому же ложному заключению критика приходит и другим путем. Утверждается, что советская литература возникала на развалинах «старой литературы», как бы вне традиций. Леонов же не порывал связей с классической традицией и поэтому, заключает эта критика, должен рассматриваться вне закономерностей социалистического реализма.

Оба эти «фальшивых «хода» буржуазно-ревизионистской критики стоят в очевидной связи с вульгаризаторскими концепциями 20 — 30-х годов.

В изучении леоновского творчества создана большая критическая традиция. Это обстоятельство и облегчает и вместе с тем усложняет задачи новых исследований: от элементарных проблем нужно переходить к проблемам повышенной сложности.

Вопрос о сущности и своеобразии леоновского реализма — один из центральных в нынешних исследованиях.

Реализм, как известно, не сводится к зеркальному отражательству, к адекватнейшему копированию действительности. Он учитывает способность и склонность человеческого сознания к фантазии и делает сознательно применяемую фантазию средством глубочайшего проникновения от внешнего к внутреннему, раскрытия возможных последствий данной ситуации и потенций данного характера, то есть средством точнейшего отображения реальности, ее перспектив, ее тенденций. В художественном обобщении — в отличие от логического — элемент фантазии играет бо́льшую роль. В характере этой фантазии, в том, как именно художник обобщает факты, какую поэтическую трансформацию претерпевают жизненные явления в мире его образов, в усвоенной им художественной системе нужно видеть истоки типологии и нюансировки внутри реализма, одну из причин творческого своеобразия писателей.

Творческая фантазия Леонова,— в чем она заключается? Как она преображает натуральную реальность, помо-

гая ее лучше познать? В чем состоят особенности леоновского поэтического изображения?

Представляется, что своеобразие эпохального творчества Леонова делается яснее при сопоставлении его с другим эпохальным явлением в русской литературе XX века — с Шолоховым. В творчестве этих двух писателей-современников, в их беспокойных исканиях, в их великих достижениях наиболее полно и развернуто — на протяжении полувека — выразился новый этап в развитии русской национальной художественной традиции, в осуществлении задач национального и социального самопознания в новую эпоху. В их творчестве продолжены две главные линии развития русского реализма — пушкинско-толстовские и гоголевско-достоевские, обогащенные и сближенные одна с другой в начале XX века гением Чехова и Горького, тенденции эпической полноты изображения эпохальных событий в их социально-психологической и бытовой конкретности, с одной стороны, и «рефлективного» отражения главных событий времени в переживаниях и мышлении современников, с другой. Шолохов и Леонов создали самые выдающиеся образцы современного эпоса и современной философско-психологической прозы, причем и та и другая линии, различаясь акцентами, порою очень близко сходятся одна с другою, как это явственно обнаруживается при сопоставлении «Барсуков» с «Тихим Доном», «Соти» с «Поднятой целиной», «Взятия Великошумска» с «Они сражались за Родину», «Золотой кареты» с «Судьбой человека». Два эти художника не только дают знание о мире, перестраиваемом в революционную эпоху, но и могуче влияют на формирование человека будущего, дума о котором проходит через все их произведения. Они проводят читателя — если использовать термины леоновской эстетики — через «лабораторию больших страстей», «настоящих человеческих эмоций», открывают ему «сокровенную человеческую сущность» характеров нашего времени, напряженную внутреннюю «борьбу хорошего с дурным в их душах», увлекают его анализом и осмыслением «философских поступков», тех решений и выборов, которые постоянно приходится делать человеку в сложных обстоятельствах современной жизни. Этим путем они и достигают целей, стоящих перед современным прогрессивным искусством — «гуманистического воспитания личности», гуманитарного преобразования

человеческой души», укрепления начал национального сознания на основах интернационалистской философии формирования качеств нового, социалистического человека.

Не миновать леоноведам и более глубокого исследования отношения Леонова к наследию Достоевского — крайне важного для уяснения леоновской реалистической эстетики. Было время, когда в Леонове видели просто продолжателя, а то и подражателя Достоевского. Затем наступила полоса разъединения и противопоставления этих писателей: произведения Леонова анализировались преимущественно под знаком полемики с Достоевским, — так в умах критиков кристаллизовалась мысль о творческой самостоятельности Леонова. В последних исследованиях не исчезает мысль о наличии полемики Леонова с Достоевским, но акцент переносится на идею творческой преемственности, на то, что Леонов находит новые решения больших проблем человеческой истории, волновавших Достоевского, что в этой перекличке писателей двух веков нужно видеть движение по спирали, виток на новом уровне.

Теперь уже критики не сковывают свою мысль отвлеченными понятиями «подражание» и «влияние». Сходство Леонова с его великим предшественником является следствием того объективного фактора, что многие темы человеческого бытия, «коренные проблемы устройства человека на Земле» (Леонов), занимавшие и сжигавшие Достоевского, остаются и в нашу эпоху в повестке дня истории и по наследству переходят к писателю новой эпохи. Достоевский говорил о них *до* совершившихся величайших событий, до перелома в истории человечества, Леонов — *после*, с оглядкой на колоссальный исторический опыт столетия, прошедшего со дня смерти Достоевского. Отсюда разница в трактовке родственных тем и проблем. Другое время породило другой тонус жизни. Времена Достоевского характеризовались относительно меньшей динамичностью развития общества; теперь же убыстрен ритм жизни. И это не может не сказаться на различиях в содержании, в самой направленности творчества обоих художников (не говоря уж о различиях в их мировоззрении). Словом, при исследовании этой проблемы нужно побольше внимания уделять постижению объективных факторов творчества обоих писателей, и видя сходство и родственность, не забывать о капитальных

различиях и несовместимостях. Что же касается художественных «приемов», то они есть «явление конституциональное» (Леонов), зависимое от особенностей «личной духовной судьбы» писателя (Леонов), его духовной и просто человеческой биографии. Разве может истинный художник, действующий по внутренним импульсам, в соответствии со своей природой и своей заданной конституцией, кому-либо подражать? За подражание принимают просто совпадения, возникающие потому, что речь идет все о том же — о человеке, о людях, их бытии, которое, при всех своих различиях — исторических, национальных и социально-классовых, в чем-то сходно и повторяется. К терминам «влияние» и «подражание» часто обращаются и в тех случаях, когда критики не могут поставить «диагноза», не в состоянии проанализировать явление конкретно, выработать его точную формулу. (В данном абзаце приведено несколько формулировок Леонова из его беседы с автором настоящих строк.)

Перед критиками — множество увлекательных возможностей исследования этой темы. Правда, они могут быть реализованы лишь в том случае, если критик будет глубоко понимать не только Леонова и его эпоху, но и Достоевского и его эпоху, и если к пониманию Достоевского он пойдет не заезженным и укатанным путем, а проложит новую магистраль, которая откроет перед ним перспективу разгадки такой стойкой, такой длительной, порою бросающейся взору, порою незаметной приверженности Леонова к Достоевскому — к самой памяти о нем, к его могучему и бесстрашному творческому воображению, к его мудрой мысли, к его *открытиям по содержанию* и *изобретениям по форме*.

Творческая индивидуальность писателя слагается из трех основных элементов: мировоззрения художника, его метода и стиля. Эти элементы еще слабо исследованы леоноведами, особенно первый и третий, то есть мировоззрение и стиль. К тому же изучались они пока что изолированно, узко. Изучение метода писателя в тесной связи с детальным анализом его мировоззрения и мироощущения, с раскрытием индивидуального в его философских концепциях и в спектре его эмоций является особенно перспективным. Через познание мира идей писателя, неотрывных от общественной практики и народного бытия, мы придем к уяснению эстети-

ческих ценностей, им созданных, к проникновению в его идейно-художественную систему. Более глубокое познание метода, основных принципов художественного исследования действительности и способов и форм ее отражения в искусстве слова поможет лучше постигнуть «структуру стиля» (термин Леонова), своеобразие образного мышления автора, единство и целостность выражения его творческой личности. И наоборот.

Но эти три элемента не вполне выражают оригинальность таланта. Есть еще один признак, различающий художников: угол зрения на мир, та точка наблюдения, с которой они смотрят на события истории, видят жизнь современника. Эту точку наблюдения нельзя смешивать с мировоззренческой точкой зрения, с взглядами писателя, с одной стороны, и упрощенно отождествлять с положением наблюдателя в пространстве, с другой. Она определяется жизненным опытом и пристрастиями писателя, его философской концепцией, его приверженностью к определенным художественным традициям, его способностью взглянуть на мир и человека свежим взглядом.

Изучение этих сторон творческой личности Леонова позволит нарисовать более точный портрет писателя.

Произведения Леонова дают богатейший материал для выяснения истоков и этапов социалистического реализма, его тенденций и возможностей. В творчестве писателя классически отчетливо, художественно совершенно реализовалась одна из главных устойчивых тенденций социалистических литератур — тенденция аналитического психологизма и глубокого насыщения всех элементов структуры произведения мыслительностью, научной философией, что делает Леонова особенно близким современному, информированному, интенсивно мыслящему и остро реагирующему на все происходящее читателю.

Леонов (как и Шолохов и другие крупные писатели) придерживается совершенно определенных взглядов и устремлений, и поэтому невозможно бесстрастно и незаинтересованно, как говорится — «академически», излагать его концепции, составлять, так сказать, реестр его идей и давать перечень его художественных приемов. Методы анатомирования лягушки на столе натуралиста или синхрофазотронной гонки элементарных частиц не могут быть автоматически переносимы в область литературоведения, где специфические научные проблемы органично соседствуют и контактируют с нравственными проблемами, с интересами личности, живого человека, где спецификаторские проблемы эстетических «структур» и литературных «приемов» соединяются с вопросами «кто виноват?» и «что делать?», касающимися как всемирного общественного устройства, так и душеустройства личности, человеческих страстей и вообще всего нашего повседневного человеческого бытия. Критик не может остаться равнодушным к пафосу, к эмоциональному накалу, к существу призывов и надежд самого творца произведений. А Леонов заслужил любовь читателей — и как великий русский писатель, прокладывающий новые пути в мировой литературе XX века — нашей национальной гордости, и как большой человек горьковской закалки, исторический деятель эпохи, какими всегда были крупнейшие русские писатели.

1970—1976

СОДЕРЖАНИЕ

ИБ № 854

ВАЛЕНТИН АРХИПОВИЧ
КОВАЛЕВ

ЭТЮДЫ
О
ЛЕОНИДЕ ЛЕОНОВЕ

Редакторы **В. Калугин, Е. Маркова**
Художник **В. Котанов**
Художественный редактор **О. Червецова**
Технический редактор **Л. Киселева**
Корректоры **О. Голева, М. Стрига**

Сдано в набор 26.08.1977 г. Подписано к печати 27.02.1978 г. А09328. Формат изд. 84×108/32. Бумага офсетн. Печ. л. 10,25. Усл. печ. л. 17,22. Уч.-изд. л. 17,73. Тираж 25 000 экз. Заказ № 4856. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Современник» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
121351, Москва, Г-351, Ярцевская, 4

Фабрика офсетной печати управления издательств, полиграфии и книжной торговли Волгоградского облисполкома. Волгоград, ул. КИМ, 6